Dramaturgische Blätter.

30.391

Druck und Papier
von Fr. Vieweg und Sohn
in Braunschweig.

Dramaturgische Blätter.

Nebst
einem Anhange
noch ungedruckter
Aufsätze über das deutsche Theater
und
Berichten über die englische Bühne,
geschrieben
auf einer Reise im Jahre 1817.

Von
Ludwig Tieck.

Erstes Bändchen.

Zweites Bändchen.

Breslau,
im Verlage von Josef Max und Komp.

1826.

Eigentum
der Stadt Bamberg
Gruppe:
Zahl:

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Druck und Papier
von Fr. Vieweg und Sohn
in Braunschweig.

Vorrede.

Es waren äußerliche Veranlassungen, die mich bestimmten, vor einiger Zeit über unser deutsches Theater mich vernehmen zu lassen. Diese Aufsätze, welche ich hier dem Leser gesammelt und mit einigen Zusätzen vermehrt übergebe, wurden mit Beifall aufgenommen, — ein Beweis, daß es noch viele Liebhaber und Kenner giebt, welche mit der Richtung, die unsre Bühne seit Jahren genommen hat, nicht zufrieden sind. Man möchte im Gegentheil glauben, daß Alle, denen man eine Stimme zugestehen darf, sich dahin vereinigen, unser Theater stehe seinem völligen Untergange ganz nahe. Wenn dies der Fall sein sollte, so ist es kein überflüssiges Beginnen, zu zeigen, wo das Uebel liegt, anzudeuten, wie es könne geheilt, oder verbessert werden; denn eine öffentliche Anstalt, die es unternimmt,

die Besseren so wie die Menge zu einer geistreichen Erheiterung, oder zum Kunstgenuß zu versammeln, die jetzt von den Städten und Fürsten so auffallend beschützt wird, für welche große Summen ausgegeben und prächtige Tempel errichtet werden, von der man in allen Gesellschaften spricht, und die man, wie es scheinen möchte, in diesen Tagen des Friedens fast zur wichtigsten National-Angelegenheit erhoben hat, verdient ohne Zweifel beachtet, und nicht als etwas ganz Unwürdiges vom Freunde der Kunst bei Seite geschoben zu werden.

Soll nun aber die Untersuchung eingeleitet werden, woher es komme, daß sich das Theater, sowohl die dramatische Kunst selbst, wie die des Schauspielers, so auffallend verschlechtert habe, und fortfahre, immer tiefer zu sinken, so entdeckt der Kenner so viele und mannichfaltige Ursachen, daß er bei den vielverschlungenen Fäden in Versuchung geräth, im Ueberdruß zu ermüden, und lieber das verwirrte Gewebe sich selber zu überlassen.

Als unser deutsches Theater sich bildete, gewann

es dadurch Kraft, daß es sich lange fast selber überlassen war. Es fand nur wenige Beschützer, die Anzahl der Freunde war nicht übermäßig groß, und die Schauspieler waren zufrieden, sich hinzufristen und nur zuweilen von Kennern aufgemuntert zu werden. So bildeten sich große Talente, fast in der Einsamkeit, und eine deutsche Schule entstand, die den Le Kain's, Preville's und Garrick's vielleicht eben so vollendete Künstler entgegenstellen konnte. Als nach und nach die Menge Theil nahm, als die Schauspielhäuser sich mehr füllten, nahm diese wohlwollend auf, was ihr verständig geboten wurde, und überließ es den Kennern, mit Kritik zu loben oder zu tadeln.

Statt des Lustspiels und der Tragödie ward es bald die Liebhaberei der Deutschen, eine Gattung auszubilden, die, zwischen beiden schwebend, die Erscheinungen des Lebens mit allen ihren Zufälligkeiten abzuschildern strebt, und ohne jene Begeisterung des Lächerlichen oder Erhabenen durch eine leicht zu gewinnende Rührung Bilder interessant zu machen, die gewissermaßen ohne allen Kunstrahmen hingestellt wer-

den. Die frühere Schule hatte eben nicht viel Vortreffliches aufzuweisen, aber ihr Streben war ein anderes, und es ist eben nicht nöthig, daß eine Schule, so wie sie nur erst gegründet ist, lauter Meisterstücke hervorbringe; es ist schon Gewinn, wenn die Schüler sich nur des Weges, den sie gehen sollen, bewußt sind. Diese Lust aber an der Rührung, die den Deutschen so auffallend charakterisirt, bemächtigte sich verblendend bald ausschließend des Theaters, und eine Anzahl von Kleingemälden mit falscher Sentimentalität und schwächlichen Schilderungen menschlichen Elends und verächtlicher Erbärmlichkeit erfüllte unsre Theater. Diese Neuerung verdrängte die Anlage zu einer deutschen Schule so völlig, daß man diese Schilderungen jetzt selber so nennen müßte, weil sie lange Zeit fast ausschließend herrschten. Diese Bilder, roh aus dem Leben aufgegriffen, hatten noch den Nachtheil, daß sie die Schauspielkunst fast überflüssig machten, und den Zuschauer gewöhnten, nur das Natürliche, Unbedeutende, ohne weitern Zusammenhang mit der Kunst, gern zu ergreifen, und die grobe Täuschung für die

wahre und ächte zu nehmen. Nun war es der Menge leicht, nach augenblicklichen Gefühlen ein Urtheil zu fällen, und schon damals entstand eine sonderbare Kritik, die um so mehr zu loben fand, je mehr sich jene schwächlichen Geburten von aller Kunst entfernten, die Begeisterung verhöhnten und der Natur selbst einen so schlecht geschliffenen Spiegel vorhielten, daß nur Ungeheuer und Fratzen sich in ihm abbildeten.

Jeder Künstler will erkannt sein, er wünscht Stimmen zu hören, die sein Bestreben rechtfertigen oder auf die bessere Bahn lenken. Eine mannigfaltige Kritik bestrebte sich auch, mit mehr oder minder Glück, diese Foderung zu befriedigen. Eigene Blätter waren dieser Liebhaberei gewidmet, die nur der Schauspieler oder Theaterfreund las. Aber mit der wachsenden Lust am Schauspiel, die freilich immer mehr ein Bedürfniß ward, nur die Zeit auszufüllen und zu vertreiben, vermehrten sich auch die Tagesblätter in jeder Stadt in demselben Maaße, als eine nüchterne, stets hungernde Lesegier diejenigen peinigte, die, zu wenig gebildet, um in ächten Schriften sich zu unterrichten,

doch von der Welt und ihren Erscheinungen erfahren und Gedanken in sich hervorbringen wollten, die auf das Edle und Schöne hinzudeuten schienen.

Nach manchen Versuchen unsrer besten Schriftsteller, das Publikum für Untersuchungen über die Kunst zu interessiren, nach einer vorübergehenden Anstrengung der Nation, sich für Philosophie und Wissenschaft zu begeistern, ist an die Stelle einer vielleicht einseitigen Energie eine fast allgemeine Schlaffheit eingetreten, eine träge Skepsis, die jeder Wahrheit wie Untersuchung scheu aus dem Wege tritt und in anmaßender Sicherheit nur den Effekt, und immer wieder den Effekt predigt, jede Zurechtweisung verlachend, als wenn Bildung und Kunstsinn nicht eben jene Wirkungen verschmähend von sich wiesen, die den rohen Haufen so oft entzücken.

Diese Meinungen des Haufens, seine Lobpreisungen, sein irrer Tadel und poetisches Faseln, alle diese Ergießungen der Unwissenheit finden heut zu Tage ihren Platz in jenen Magazinen unserer zahllosen Tagesblätter. Nicht daß sich in manchen nicht lobens=

werthe Arbeiten von vorzüglichen Schriftstellern finden sollten, oder einige dieser Blätter selbst ein besseres Bestreben aussprächen: der Mehrzahl geschieht kein Unrecht, wenn man sie zum Abfall und Kehricht unserer Literatur rechnet. Denn hier haben Stimmen Gelegenheit, sich hörbar zu machen, die sich ehemals nirgend durften vernehmen lassen, die ungesalzensten Erzählungen, die ärmsten Späße, die verwirrtesten Meinungen, die sich die Miene der Kritik geben, finden hier ihre Stelle. Die Lesenden gewöhnen sich immer mehr an dieses Geschwätz, und werden immer unfähiger, ein Buch zu verstehn. Das Seichteste in dieser Masse ist ohne Zweifel, was man in diesen Blättern über die verschiedenen deutschen Theater findet. Und was soll man zu den sogenannten Kritiken über die Schauspieler sagen? Den meisten sieht man Unkunde und Partheilichkeit beim Aufschlagen an. Manche wollen durch scharfe Bitterkeit auffallen, aber die Mehrzahl lobt in allen Tönen. Wehe den armen Schauspielern über dieses Lob und diesen Tadel! Am meisten aber sind die Schauspielerinnen zu bedauern! Was sollen

sie doch mit diesen gedruckten Liebeserklärungen anfangen, die so oft im Tone eines Faunen oder schmachtenden Weichlings sich vernehmen lassen? Schämen wenigstens sollten sie sich dieser zu öffentlichen Huldigungen. Ein auffallender Widerspruch ist es, daß unsere Zartheit jetzt im Theater so leicht von einem Scherz eines älteren Dichters verletzt wird, daß oft die Künstlerinnen diese und jene Rolle versagen, an denen man ehemals keinen Anstoß nahm, und das feine Gefühl doch von jener lauten Anbetung nicht beleidigt wird, die so oft an den Ton der Frechheit gränzt. Sonderbar ist es, daß so unbedingt und laut von allen Stimmen jugendlicher Reiz, üppige Formen u. s. w. gefordert werden, und Jedermann zu vergessen scheint, daß eine Unzelmann-Bethmann noch im Alter junge Rollen vortrefflich spielte, und eine Siddons selbst hochbejahrt in der Tragödie als Jungfrau bewundert wurde.

Diesen Sinnenreiz suchen also die meisten männlichen Zuschauer im Theater, und sprechen unverholen diesen Wunsch aus. Ist es zu verwundern, daß die

Schauspielerinnen, uns nur zu gefallen, diesem Wunsche entgegen kommen? Viele wenigstens, und unter diesen nicht unberühmte, stellen die Natur und sogenannte Naivetät so dar, daß es das wird, was man ehemals übertriebene Koketterie nannte. Die Zuschauer selbst wissen dies eigentlich auch, aber sie sind zufrieden, wenn sie nur gereizt sind.

Wie kann bei solcher Stimmung noch von einem Kunstgenuß die Rede sein? Wahrlich, die Theater und ihre Besitzer bieten von dieser Seite allein den Zeloten, deren Stimme jetzt wieder erwacht, eine schlimme Blöße. —

Als der Alexandriner, vorzüglich durch Lessings Bemühungen, vom Theater verdrängt wurde, glaubten die besseren Köpfe damals viel für die Freiheit gewonnen zu haben. Sie sahen freilich nicht vorher, daß das Dürftige, unter dem Titel der Natur, sich nach einer gewissen Zeit so durchaus des Theaters bemächtigen würde. Doch wurden zu Lessings Zeit und bald nach ihm alle unsre wahrhaft großen Schauspieler gebildet. Auf dieser Prosa ruhte ihr größtes

Verdienst; und wie sie diese zu behandeln verstanden, mit welcher Kunst sie sprachen, wandelten und sich geberdeten, davon ist freilich den jüngern Schauspielern und Zuschauern auch jede Ahnung entschwunden. Die Zeit jener Familiengemälde schadete ihrer Kunst wesentlich, noch mehr aber jener fruchtbare Schriftsteller, der, selbst ohne Arg darüber, sich die Aufgabe gesetzt zu haben schien, die Natur in allen ihren Erscheinungen zu entstellen. Wo Natur und Wahrheit in der Dichtung völlig mangeln, da kann der Schauspieler zwar überkleiden und verhüllen, um die Karikatur wieder zu einem Gemälde zurecht zu rücken; soll er aber lange diese mißliche Uebung vornehmen, so wird er endlich erschlaffen, er wird auch die grellen Uebergänge nicht mehr scheuen, sich in der Uebertreibung und den groben Pinselstrichen gefallen, und der Zuschauer wird sich verwöhnt bald überreden, dieses rohe Bild sei die wahre Erscheinung der Natur, und durch ungeziemenden Beifall den Darsteller um so sicherer, und vielleicht auf immer, verderben.

Doch auch diese Zeit liegt schon hinter uns. Ein

großer Dichter nahm sich der sinkenden Bühne an, ließ den Vers wieder ertönen, und schenkte uns edle Werke, die recht eigentlich jetzt mehr als alle andere deutschen Produktionen der ganzen Nation angehören. Die älteren Schauspieler widersetzten sich mehr oder minder, öffentlich oder in Geheim, diesem neu erscheinenden Verse. Nicht, daß sie ihn nicht hätten sprechen können, denn wir werden ihn nicht so recitiren hören, wie wir ihn von Schröder, Fleck oder Brockmann vernommen haben; sondern weil alle Spieler ahneten, daß die Freiheit, in der sie sich bewegten, gehemmt werden, daß die ächte Darstellung eine falsche Richtung nehmen dürfte.

Der Erfolg hat wenigstens ihre Besorgniß gerechtfertiget. Es wäre ungerecht, zu behaupten, daß unser Schiller zunächst die Veranlassung gegeben hätte. Einige seiner Werke streben zwar zu einer lyrischen oder epischen Ausschmückung hin, die das Spiel und die Recitation vereinzeln, die den Schauspieler fast zwingen, etwas aus dem Zusammenhange zu reißen; aber das dramatische Element ist bei ihm so

überwiegend, daß es den schädlichen Einfluß auf die Bühne nicht hätte äußern können, wenn sich ihm nicht andere angeschlossen hätten, die gewissermaßen eine Schule bilden, und die in diesem Fehler mit vollem Bewußtsein ihre größte Kraft entwickeln wollen. Durch diese Bemühungen sind die Schauspieler, vorzüglich die jüngeren, verleitet worden, daß sie jetzt aus manchem gerühmten Trauerspiele nichts mehr als ein Deklamations-Konzert machen, und der Hörer, der schon an diese vollendete Unnatur gewöhnt ist, um so mehr entzückt wird, je mehr der junge Mann oder die verehrte Schöne eine Stelle ganz vereinzelt und aus dem Zusammenhange reißt, um sie unter seltsamen Zuckungen dem Parterre entgegen zu schreien, um alle übrigen Mitspielenden völlig unbekümmert. Bald darauf tritt dann ein zweiter hervor, der es auf ähnliche Art wiederholt, und so fort, so daß man völlig Theater und Gedicht vergißt, und nur noch eine Uebung schreiender Stimmen anhört, wie sie wohl sonst auf Schulen, oder bei den ersten Anfängern im Deklamiren gewöhnlich war. —

Lange klagte man in Deutschland, daß es so wenige stehende Theater gebe, und daß kein Fürst sie beschütze. Jetzt geschieht es, und jede bedeutende Stadt hat ihr eigenes Theater, wenn nicht mehr. Aber wir haben vielleicht zu viel damit gewonnen, als daß es noch ein ächter Gewinn sein könnte. So viel giebt die Erfahrung, wenn man es nicht schon vorher gewußt hätte, daß zu große und prächtige Säle, besonders bei der Beleuchtung der Lichter, unser Schauspiel völlig vernichten. Wenn man nicht Menschen und Gesichter mehr sieht, die feinen Uebergänge im Gespräch nicht mehr versteht, so kann kein Bemerken des Spieles und kein Vergnügen daran Statt finden. Für die Oper mögen diese großen Häuser vortheilhaft sein; die Oper verdrängt aber, wo diese Prachtsäle sind, früher oder später, das Schauspiel aus dem Hause.

Um nun harmonisch und würdig das Ganze darzustellen, malt man Dekorationen, die keine solche mehr, sondern selbstständige Kunstwerke sein wollen. Geschehe dies immerhin der Oper zu Gefallen, nur verschone man das Schauspiel damit. Aber, um

Zuschauer zu locken, um doch durch etwas Sinnenreizendes das verlorene Theater zu ersetzen, ordnet man große, kostspielige Aufzüge an; Pferde, je mehr je lieber, übertäuben die Redenden; Feuerwerke sprützen und ängstigen; seltsame Beleuchtungen blenden; Seiltänzer und Ballet füllen die Lücken, und ein Kostüm aller Jahrhunderte prahlt mit kindischer Gelehrsamkeit, um auf alle Weise den Haufen zu bestechen, und ihn, so weit als nur möglich, von einem edlen geistigen Genusse entfernt zu halten: als verstände es sich nicht von selbst, daß in der Theaterkunst, wie in Malerei und Skulptur, das Gewand und Kostüm nur den höheren Absichten dienen, und hundertmal für den anmaßlichen Kenner unrichtig sein müsse, um nur passend und kunstgemäß zu bleiben. —

Trefflich in diese Verwirrung hinein haben die neueren Dichter gearbeitet. Ob es ein lyrisches Drama geben könne und solle (wenn es sich nicht als Oper darstellt), darüber läßt sich viel streiten. Manche Stücke von Calderon nähern sich vielleicht der Lösung dieser schwierigen Aufgabe. Aber durch die Jungfrau

von Orleans und die Braut von Messina ermuthigt, haben uns Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach und Andere, Gedichte in so seltsamen Formen gegeben, daß die meisten formlos zu nennen sind. Durch die gräßlichsten Situationen, dadurch, daß sie den Menschen unter das Thier erniedrigen, wollen Manche das ermattete Gefühl reizen und erschüttern, in derselben Zeit, in welcher man noch immer einem Ideale nachjagt, das sich in ein Nichts von Zartheit auflöst: andere dieser Gedichte sind so schülerhaft komponirt, daß man sich in jene frühen Anfänge der dramatischen Kunst versetzt glaubt, in welchen die dialogische Form erst entdeckt wurde. Andere Verfasser scheuen sich schon gar nicht mehr, für Dekorationen, leeres Geräusch und unnützen Pomp ihre Stücke einzurichten, während wir zugleich von den französischen Vorstadt-Theatern mit Malefikanten aller Art versorgt werden, deren Darstellung ziemlich das Gefühl bei einer wirklichen Hinrichtung erregen mag.

Und unser neuestes Lustspiel! Lange quälten uns die kleinen epigrammatischen Stücke von zwei oder drei

Personen, in denen gar nichts geschah. Jetzt hat uns ein weitberühmter Autor wieder mit Handlungen versorgt, in denen wir die gemeinsten Redensarten und Scherze vernehmen, bei welchen wir uns freilich die schwächsten Kompositionen von Kotzebue und Iffland wieder zurückwünschen müssen.

Kurz, Tragödienschreiber wie Spieler, Lustspiel und Ballet und Dekoration, Kostüm und gräßliche Mordgeschichten, Alles mit Dichtern und Tänzerinnen und Schauspielerinnen im Bunde, arbeitet nur dahin, den groben Sinnenreiz zu erwecken, sei es auf welche Art es wolle, und Kunst, Kritik, Satire, Scherz und Witz schweigt nicht nur dazu, sondern strengt sich, zwar in Schwäche sich abmühend, im Gegentheil an, das Beginnen mit Bitterkeit oder Lob, in Gedichten oder Abhandlungen zu rechtfertigen. —

Ich wollte in nachfolgenden Blättern auf das Verfehlte wie auf das Bessere aufmerksam machen. Schilt man entgegen und beruft sich auf die vollen Schauspielhäuser, so wird immer zu fragen erlaubt bleiben: ob dieselben Säle nicht, wenn die Sache

wieder eine bessere Wendung nehmen sollte, von andern Zuschauern ebenfalls gefüllt sein würden? Ob nicht viele der jetzigen Bewunderer auch das Bessere bewundern lernten? Und ob nicht alle dabei gewönnen? —

Inhalt.

Seite.

Einleitung.. 1

Ueber die bevorstehende Aufführung des Prinzen von Homburg.... 6

Brief an einen Freund in Berlin, über die Aufführung des Prinzen von Homburg.............................. 14

Anna Boley'n, von Eduard Gehe.................... 25

Die beiden Duennen, und die Radikalkur............ 45

Die Pilgerin, von der Frau von Weissenthurn........ 48

Die Piccolomini. Wallensteins Tod.................. 51

Des Herzogs Befehl, von Töpfer.................... 84

Eßlair in Dresden.................................. 86

Der Unschuldige muß viel leiden, von Th. Hell...... 110

Käthchen von Heilbronn, von Heinrich von Kleist.... 112

Cervantes Portrait................................. 119

Jery und Bätely, von Goethe........................ 122

Der Herbsttag, von Iffland.......................... 123

Tony, von Th. Körner............................... 124

Seite.

Der Zinngießer, nach Holberg 134

Das Portrait der Mutter, von Schröder 139

Der Leuchtthurm, von E. von Houwald 144

Die Waise von Genf, von Castelli 173

Clavigo, von Goethe 177

Marie und Marliese, oder mehr Glück als Verstand 186

Der Fürst und der Bürger, Drama von Houwald 201

Preciosa, von P. A. Wolff 224

Die Drillinge, von Bonin 230

Romeo und Julia, von Shakspeare 237

Einleitung.

Es kann mißlich, oder wenigstens sehr überflüssig scheinen, in dieser Zeit die Feder aufzunehmen, um Gesinnungen Meinungen und Urtheile über unser deutsches Theater bekannt zu machen. Seit lange schon hat sich diese Anstalt der Kritik entzogen, statt des Geschmacks wird sie von der Mode beherrscht, alle Autoritäten sind gestürzt, Jeder urtheilt, recensirt, Keiner hört; Alles, Kenner und Liebhaber, klagt über den Verfall des Theaters und den Untergang der Kunst, und doch sind die Schauplätze noch niemals so angefüllt gewesen, noch nie hat die Meinung dieses oder jenes Mannes so wenig Einfluß auf die Menge ausgeübt. Die darstellenden Künstler sind außerdem so durch Lob verwöhnt, daß sie auf keine Erinnerung mehr hinhören, und da Alles Parthei ist, fast Keiner aus wahrer Liebe zur Kunst seine Stimme vernehmen läßt, so ist es ihnen nicht zu verübeln, wenn sie gegen jede Kritik gleichgültig, gegen das größte Lob, noch mehr aber gegen Tadel mißtrauisch werden. Wenn

man die verschiedenen Berichte aus den vielen großen und kleinen deutschen Städten lieset, so sind wir mit unzähligen Le Kain's, Garrick's und Schröder's gesegnet, und wenn hie und da ein kleiner Prophet im Vaterlande nicht recht gelten kann, so darf er nur eine sogenannte Kunstreise unternehmen, um seinen Weg mit enthusiastischen Lobpreisungen seines vortrefflichen Spieles bestreut zu sehen. In welchem Tageblatte wird nicht über Theater gesprochen? Dürfte man diesen vertrauen, so wäre die Dichtkunst noch niemals so glänzend über die Bühne gegangen. Aber alle diese Lobpreisungen finden nirgend Glauben, selbst unter den Befreundeten nicht. Die wenigsten dramatischen Dichtungen machen einen Anspruch darauf, zur deutschen Literatur zu gehören, zwischen dieser und den Brettern ist eine große Kluft befestigt; manche Spiele tauchen auf eine Zeitlang empor, und werden nur etwas später vergessen. Unser großer Meister selbst hat vor kurzem die ganze Anstalt und jedes Bestreben dieser Art mit verachtender Unfreundlichkeit von sich gewiesen, und jenen finstern Gemüthern beinahe Recht gegeben, die von je das Theater als eine verderbliche Schule und die Ausübung der Kunst als den sündlichsten Mißbrauch haben verwerfen wollen.

Dennoch läßt sich, wenn man der Billigkeit Gehör geben will, auch Vieles anführen, was die trostlose Lage mit

milderem Licht erhellet. Unsere Bühne, die täglich spielen, und fast immer, bei der Ungeduld der Menge, etwas Neues bringen soll, bedarf einer breiten Unterlage. Eine Anstalt, die so Vieles, so Mannigfaltiges, allen Sinnen Zusagendes hervorbringen soll, kann nicht lauter Kunstwerke darstellen, ja, sie soll es gewissermaßen nicht, weil das Beste, bei diesem täglichen Verbrauche, leicht entweiht werden dürfte. Sind doch aus diesem Chaos die ächten Gedichte bei uns, wie bei den Engländern und Spaniern erwachsen, und da sich immer wieder, oft bei den hoffnungslosesten Umständen, Geist und edler Sinn entwickelt haben, so dürfen wir auch in unsern Jahren nicht geradehin das Theater verzweifelnd aufgeben. Auch ist es nicht ganz passend, wenn die Kritik sich völlig mit der Entschuldigung zurückziehn wollte, daß es unnöthig sei, zu sprechen, da die Theater immer gefüllt und alle Zuschauer, noch mehr die Schauspieler zufrieden seien; als könne es scheinen, daß man dieß gegenseitige Wohlgefallen und Vertrauen nur zu stören suche. Man muß bedenken, daß fast in allen Städten die ehemaligen Schauspielfreunde sich zurückgezogen haben, daß es von großem Nutzen für die Anstalt sein dürfte, diese wieder in das Theater zu locken. Es steht auch nicht zu läugnen, daß bei guten Stücken die Häuser wenigstens eben so angefüllt sind, wie bei den schlechten, und daß bei aller Lauheit und Gleich-

gültigkeit der Deutsche gewiß nicht die Werke seines Schiller zu wenig verehrt, und immerdar ein Bestreben zeigt, vorzuschreiten und das Verständniß fremder Dichter und ihrer Vortrefflichkeit sich anzueignen. Wird doch Calderon wie Shakspeare in Deutschland mehr als in Spanien oder England vergöttert. Diese Betrachtungen haben mich bewogen, meine Erfahrungen, Beobachtungen und Einfälle, einen Lieblingsgegenstand betreffend, bekannt zu machen, und ich habe zu diesem Endzweck meine Bemerkungen an die Darstellungen einer Bühne gereihet, die der Aufmerksamkeit würdig ist, und deren Talente den Billigen zu vielfachen Hoffnungen berechtigen.

Ob es zu loben ist, daß ich so viele Stunden meines Lebens daran gewendet habe, die Bühnen meines Vaterlandes, so wie fremde Gegenden, kennen zu lernen; ob ich nicht zu viel und zu oft die Theaterschriften der Franzosen, Spanier und Engländer gelesen, ist schwer auszumachen. Wenigstens ist mir der Gegenstand, über welchen ich sprechen will, nicht unbekannt. Doch stehe diesem Geständniß zugleich ein anderes gegenüber. Meine Vorliebe ist seit zehn Jahren nicht mehr stark genug gewesen, mich um viele der seitdem erschienenen Theaterdichtungen zu bekümmern. Auch darf ich meinen Lesern nicht verhehlen, daß es vorzüglich mein Bestreben sein wird, auf die Schwächen und Verkehrt-

heiten, welche unser Theater zu vernichten drohen, aufmerksam zu machen. Von den Darstellern werde ich daher nur selten sprechen, weil das mittelmäßige Spiel eines schwachen Stücks keine sonderliche Aufmerksamkeit verdient. Dagegen ist es nicht unwichtig, hie und da zu zeigen, wie die Schauspieler, im Bündniß mit manchen der neuen Dichtungen, nahe daran sind, Schauspielkunst und Drama aufzuheben, durch Stücke, die alle Formen des Drama vernachlässigen, und durch Declamation, die der Kunst und Natur gleich ferne steht.

Ueber die bevorstehende Aufführung des Prinzen von Homburg, von Heinrich von Kleist, auf der Dresdener Bühne.

Dieses Schauspiel Heinrichs von Kleist ist schon in Wien, Breslau und Frankfurt am Main gegeben worden. Da das Dresdener Theater es in diesen Tagen ebenfalls darstellen wird, so ist es vielleicht nicht überflüssig, die Leser dieser Blätter auf Einiges aufmerksam zu machen, damit ihr Vergnügen und ihre Theilnahme ungestört sein möge, und sich nicht voreilig von dem trefflichen Werke abwende.

Die kunstreiche Form des Schauspiels, indem es eine Handlung unmittelbar vor unsern Augen entwickelt und durchführt, uns die Motive zeigt, die Charaktere und Gesinnungen malt, zwingt den Dichter, manches nur anzudeuten oder völlig zu verschweigen, und die Enträthselung dem Scharfsinn oder erweckten Gefühl des Zuschauers zu über-

lassen. Ja, dieses Verschweigen ist zugleich ein Vorrecht des Dichters, welches er nicht aufgeben wird, wenn ihn auch die Form des Schauspiels nicht dazu zwänge, denn er kann hierin seine Weisheit nicht minder, als in dem, was er ausspricht, zeigen, und der gebildete Zuschauer wird auch nur das Werk anziehend finden, in welchem, wenn einmal seine Theilnahme gewonnen ist, der Dichter ihn gleichsam auffodert, thätig mit einzugehen, und durch Witz und Poesie die Theile zu ergänzen, die sich dem Auge entziehen müssen. Nicht anders glauben wir vor Gemälden Verkürzungen, oder verdeckte Figuren ganz zu sehen, wenn anders der Maler sein Handwerk verstand, und unser Auge geübt ist, Bilder anzuschauen. Wir würden es im Gegentheil dem Künstler keinen Dank wissen, der uns, statt der Gruppirung, alle seine Gestalten in gerader Linie vorführte, um nur klar zu bleiben und die Verwicklung zu vermeiden.

Wie sich die zeichnende Kunst schon früh von dieser zu treuherzigen Anordnung entfernte, so mußten die Theaterdichter auch schon seit lange den chronikartigen Styl und die zu steife Symmetrie vermeiden, und Vor-, Mittel- und Hintergrund anlegen, um ein vieldeutiges, mannigfaltiges Kunstgebilde zu erzeugen. Jedes Zeitalter, jede Schule und jeder einzelne Meister wird wieder durch das charakterisirt, was ihm Neben- und Hauptsache ist, was er mit Vorliebe

ausmalt, oder andeutet und verschweigt; ja es giebt treffliche Künstler genug, die geradezu die Hauptsache zur Nebensache machen, weil sie der Zier mehr, als dem Ausdruck gewachsen sind, weil die Nachahmung der Natur ihnen wohl, aber nicht die Erhebung derselben zu Gebote steht.

Lessings Scharfsinn spielt in seinen Dramen mit dem Zuschauer, und was dieser errathen muß, ist zuweilen das Beste, ja Nothwendigste *). Große Dichter, wie Göthe, be=

*) Der Hamburger Bearbeiter des Prinzen von Homburg (siehe dramaturgische Blätter von Zimmermann, 1822. pag. 204.) giebt einen Beweis, wie man oft das Nächste und Nöthigste übersieht, indem man ein Fernliegendes und Ueberflüssiges erklügelt, und ein Werk verdirbt, indem man es verbessern will. Natalie hat ein Regiment, dem sie mit der Autorität eines Generals vorsteht. Ob dies damals war, weiß ich nicht; der Dichter braucht sie, um in der Noth die Prinzessin eine Order geben zu lassen, daß ein Reiterregiment seinen Standort wechselt und nach Fehrbellin kommt, gegen den Willen, hinterrücks des Churfürsten. Die Freunde des Prinzen, Natalie benutzen dies: man droht indirect mit einer scheinbaren Empörung. Dies entwickelt die große deutsche Gesinnung im Churfürsten, und als er nun entdeckt, daß die Prinzessin die Order ausgestellt hat, kann er nur lächeln und die Sache übergehend billigen, er müßte denn Natalien auch vor ein Kriegsgericht ziehn wollen. Zugleich erwägt er aber auch, wie die Freundin den Prinzen liebt, wie sehr die Soldaten dem Verurtheilten anhangen, und sein Sinn wird noch weicher und nachgebender, und der Leser und Zuschauer muß mit behaglicher Ironie diese wahrhaft hinreißenden Scenen betrachten können. Diese Verkürzungen im Gemälde hat H. v. Zimmermann ganz

dürften keiner Erklärung, wenn Alles zu sagen erlaubt und möglich wäre; es gäbe dann nicht die oft komischen Mißverständnisse, die sich jetzt, nach mehr als vierzig Jahren, wieder zu erneuern scheinen. Woher der Streit bei Shakspeare's Meisterwerken, vorzüglich bei seinem wundersamsten, dem Hamlet, wenn dieser witzigste, wie tiefsinnigste aller Dichter nicht so oft, eben so gutmüthig als großmüthig, vorausgesetzt hätte, daß seine Leser und Zuschauer neben ihm ständen, und also den richtigen Augenpunkt seiner Gemälde gefaßt hätten? Wenn Calderon und die Spanier weniger verschweigen, so üben sie dagegen den Zuhörer im Auffassen von allegorischen Beziehungen, im Festhalten reicher Verwickelungen, im Aufmerken auf Kleinigkeiten, die bedeutsam werden und wichtig und erklärend wiederkehren; und die deutsche neuere Schule, wenn man sie so nennen darf, hat das Publikum gewöhnt, Dinge zu verbinden und zu betrachten, die demselben wohl früher als eine zu große Anstrengung erschienen wären.

Diese Versuche haben wenigstens wieder die Aufmerksamkeit und Combinationsgabe in Anspruch genommen, die bei den sogenannten Familiengemälden, in denen oft kaum

---

richtig verstanden und gewürdigt; der Bearbeiter aber hat hier und überall das klare Gedicht in einen drückenden Nebel hinein gerückt.

etwas vorfiel, fast schlummern durften. Wären diese Bilderwerke nur dem Styl der niederländischen Kunst treu geblieben, so durften sie, trotz ihres geringen Inhalts, immer noch auf Meisterschaft Anspruch machen, hätten nicht die meisten die Anmaßung, in diesem engen Raume das Größte in das Kleinste herabzuziehn und darüber die Beiwerke, das Natürliche, zu vernachlässigen, welche diesen Schöpfungen nur durch Wahrheit einen gewissen Zauber verleihen können.

Durch die letztgenannten Versuche ist es aber hauptsächlich dahin gekommen (obgleich die Gewohnheit oder Verwöhnung selbst schon ziemlich alt ist), daß gewisse Tugenden und Gesinnungen der Aufopferung, Großmuth, Freigebigkeit, Mutter- und Kindesliebe u. s. w. an und für sich, ohne weitere Veranlassung, als nothwendig und unerläßlich bei den sogenannten Helden eines theatralischen Werkes angesehen werden. Diese höchsten Empfindungen, ja man möchte sagen, die heiligsten der Natur, werden bei den geringsten und unbedeutendsten Veranlassungen willkührlich angeschlagen, und die Mehrzahl der Zuschauer, daran gewöhnt, folgt dann, ohne weiter darüber zu denken, der Rührung, ja verschmäht in einer gewissen Erhebung alle Kritik, die ihr diese Thränen verdächtig machen möchte. — Vor allen aber ist es die Liebe und Verachtung der Gefahr und des Lebens, welche die jungen Helden charakterisirt, für die wir uns

interessiren sollen. Ob es immer der Natur gemäß sei, so zu empfinden, ob ein aufrichtiges Bewußtsein, ob die Erfahrung diesen einmal angenommenen Rausch der Großmuth in allen Lagen des Lebens bestätige, darnach fragt man nicht mehr, denn er scheint eben so unerläßlich, wie die Jugend des Liebenden und die Schönheit der Geliebten, und mit Romeo's früherer Leidenschaft, bevor er Julien kennt, so wie mit Hamlet's Zaghaftigkeit und Härte gegen Ophelien, will sich die Menge noch immer nicht versöhnen, wenn auch diese Seltsamkeiten nothwendig zum Kunstwerke gehören.

Schlimmer noch und besorglicher steht es um den Prinzen Kleists, denn der junge Dichter hat es gewagt, die Sache noch auffallender zu machen. Als den Helden des Stücks ein Kriegsgericht nach einem Siege, wegen Mangel an Subordination, zum Tode verdammt hat, bittet er, zerstört und vernichtet, um sein Leben, giebt, von den Schauern des Todes schon umfangen, Ruhm und Thaten, ja selbst seine Liebe auf, die noch vor kurzem als das Licht seines Lebens erschien. Diese auffallende Scene ist der Mittelpunkt des Schauspiels; der Prinz sammelt sich wieder, er kehrt zum Bewußtsein seiner Würde zurück, und wird nun, nach überstandener Erschütterung, eben so in entschlossener Festigkeit Held, wie er es vorher nur im Taumel, im Traum und in der Leidenschaft war. Möchte diese hier dargestellte Seelen-

stimmung auch nicht unnatürlich zu nennen sein, so wäre sie doch weder dem Schauspiel angemessen, noch an sich interessant, wenn nicht durch die leidenschaftliche Aufregung, durch das traumähnliche Leben des Prinzen diese Sonderbarkeit, diese Todesfurcht begründet und gerechtfertiget würde. Er ist ein Nachtwandler; in seine verschlossenen Sinne dringt ein Theil der Wirklichkeit, wie eine Vision, diese erhöhet seine stürmende Liebe, und durch diese begeistert stürzt er, halb rasend, die Warnung der Freunde nicht achtend, in das Getümmel der Schlacht, und hilft einen glänzenden Sieg erfechten. Nur wenig wird sein Rausch durch die Nachricht abgekühlt, daß sein verehrter Freund und Fürst gefallen sei. Er erhebt sich im Gegentheil noch mehr, und will Land, Witwe und Geliebte beschützen. In dieser höchsten Sicherheit seines Herzens sieht er sich plötzlich gefangen genommen, vor ein Gericht gestellt, er muß endlich glauben, der angedrohte Tod sei Ernst: — und Leben, Sicherheit, Freund, Ruhm, Vaterland und Geliebte verschwinden, die Erde bricht unter ihm, dieser bittern Erfahrung ist sein junges und verwöhntes Herz nicht gewachsen, und er stürzt nun eben so tief, als er sich zu hoch im Schwindel erhob. Auf irgend einem Lebenspunkt muß jeder Held und Weise die Todesfurcht besiegen, um das Leben zu finden, und dieser junge, übermüthige Krieger wird hier durch Selbstver-

nichtung und Verachtung seinem besseren Geiste zugeführt. Er fühlt nun erst, daß er Tod und Leben noch nicht kannte; nach dieser furchtbaren Schule sieht er sein früheres Leben wie Traum und Nebel vor sich liegen, und Alles, was ihn in diesem verwirrten Zustande begeisterte, kann nun erst ächte Kraft und Wahrheit gewinnen; nach seinem auf kurze Zeit gebrochenen Herzen wird ihm Liebe und Glück, Ruhm und Muth erst Wirklichkeit und Leben.

So vorbereitet wird den Zuschauer die grelle Scene des dritten Actes zwar immer noch überraschen und erschrecken, aber sie wird kein störendes Mißfallen hervorbringen, um ihm den Genuß eines der vorzüglichsten Werke zu verkümmern, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Den Freunden des verstorbenen Dichters und den Liebhabern des Schauspiels muß es erfreulich sein, daß ein Theater, wie das Dresdener, das so vieles Treffliche und Schwierige befriedigend darstellt, sich auch diese nicht leichte Aufgabe vorgesetzt hat. Auch hier, von gebildeten Künstlern dargestellt und von Zuschauern beurtheilt, die des Guten gewohnt sind, wird dieses Gedicht erfreuen, und nach seinem Tode wird ein ausgezeichneter Schriftsteller immer mehr gewürdigt werden, der, so lange er lebte, verkannt, und selbst in seinem Vaterlande nicht so beachtet wurde, wie er es verdiente.

Brief
an einen Freund in Berlin,
über
die Aufführung des Prinzen von Homburg,
auf dem
Dresdener königlichen Theater.

Schon seit lange haben Sie mich aufgefodert, Ihnen einige Nachrichten von der Dresdener Bühne zu geben. Die meisten Bemühungen dieser Art fruchten freilich nur wenig, und fast alle Theater-Kritiken sind, kaum entstanden, schon vergessen; oft geschieht aus Partheilichkeit oder Unkunde den Schauspielern Unrecht, noch öfter werden sie mit unbilligem Lobe überschüttet, sie lernen weder, noch werden sie auf dem rechten Wege bekräftigt; der ferne Leser erhält, trotz allem Schildern, kein Bild, und das spielende Personal muß sich am augenblicklichen Beifall und schnell erregten Enthusiasmus immer noch am liebsten begnügen, so unkritisch oder auch verkehrt dieser häufig sein mag. Und doch gehört diese Kritik einmal zum Bedürfniß der Zeit, und Sie und ich, da

wir unsere alte Vorliebe für das Theater noch immer nicht aufgeben können, schlagen gern zuweilen in Zeitschriften und Calendern die Beurtheilungen verstorbener oder verschollener Schauspieler nach, oder versetzen uns in ferne Zeiten und in jenen jugendlichen Enthusiasmus zurück, der allen lebhaften Gemüthern auf eine Zeitlang die Bühne so theuer und wichtig macht. So will ich denn auch meine Trägheit überwinden, und nach vielen Jahren einmal wieder eine Beschäftigung versuchen, die ich wohl in früheren Zeiten mit ausgezeichneter Vorliebe betrieb.

Ich wartete auch nur auf ein bedeutendes Schauspiel, um Ihr Verlangen zu erfüllen, so wie ich es für billig hielt, das Dresdener Theater erst etwas näher kennen zu lernen. Denn wenn der Einheimische meist in alle Manieren seiner Schauspieler zu sehr eingewohnt ist, und selbst die schlechtesten zuweilen trefflich findet, so muß der Fremde sich hüten, nicht im Gegentheil unbillig zu werden, und sich zu leicht von einem harten Ton, falschen Accent und dergleichen zurückstoßen zu lassen, oder gar an irgend einem Stümper Kunst zu entdecken, dessen plumpe Unbeholfenheit zufällig einmal mit seiner Rolle passend zusammen trifft. Noch mehr muß ein Einsamer, wie ich, diese Vorsicht üben, der seit lange das Theater aus den Augen verlor, und nur auf Reisen fremde und einheimische Bühnen beobachten konnte.

Wir sind darüber einig, daß unser Theater schon seit lange im Sinken ist, und ich will Sie jetzt nicht mit Aufzählung der Ursachen ermüden, eben so wenig die etwanigen Mittel vorführen, durch welche es sich vielleicht wieder heben könnte. Aber ich versichere Sie, wäre jedes Publikum so liberal, wie das Dresdener, das für alles Gute und Aechte empfänglich ist, wenn es auch nur selten auffallende Theilnahme zeigt, stimmten allenthalben die Schauspieler so zusammen und wären der Begeisterung für das Gute und Treffliche so fähig, so dürften wir wohl hoffen, wieder ein deutsches Theater aufstehn zu sehen, wie es sich zu Schröder's, Reinecke's und Fleck's Zeiten so glänzend zeigte.

Am erfreulichsten hat sich dieses edle Zusammenwirken bei der Aufführung dieses Werkes von unserm verstorbenen Kleist gezeigt, für welches Sie, so wie die meisten meiner Freunde, meine Vorliebe theilen. Ich kann dessen entübrigt sein, noch einmal zu sagen, weshalb ich dieses Schauspiel für ein vorzügliches, und den Dichter desselben für einen ausgezeichneten Geist halte, indem ich Sie auf die Vorrede zu Kleist's nachgelassenen Schriften verweise. Wenn wir auf unserm Theater so Vieles spielen, welches den Boulevard-Stücken nachgeahmt, oder an sich unbedeutend ist, und nur einer vorübergehenden Laune der Zeit dient, so gehört dieses Werk eben sowohl der Literatur, als der Bühne, und schließt

sich an das Beste, was wir in der Gattung des historischen Schauspiels besitzen.

Es war nicht leicht, dieses wunderbare Drama auf eine würdige Art darzustellen, und zunächst dem Talent der Künstler, vorzüglich dem des Hrn. Julius und dessen Bemühungen haben wir es zu danken (indem er diesmal der ganzen Bühnen-Einrichtung sich unterzog), daß die Aufführung so correct und präcis war, wie ich noch keine hier gesehn habe, so daß auch nichts in den Nebensachen stockte, zweckwidrig erschien, oder störend in die Sinne fiel. Die Rolle des Prinzen, die dieser Schauspieler mit der befriedigendsten Kunst gab, ist ohne Zweifel eine der schwierigsten, die noch auf der Bühne dargestellt sind. Dieser Charakter geht durch alle Töne, und ihn eben so jugendlich, als heftig aufwallend, träumerisch, zart, heroisch aufzufassen, immer den Soldaten in jedem Moment der Aufwallung, der Liebe und Freundschaft durchblicken zu lassen (jene Scene ausgenommen, in welcher der junge Krieger völlig zusammenbricht und in ohnmächtiger Verzweiflung uns zum tiefsten Mitleiden erschreckt), ist eine Kunstaufgabe, die fast unmöglich zu lösen scheint und dennoch zur Befriedigung aller Kenner ausfiel. Der Künstler zweifelte selbst lange Zeit, ob er, der über jene Jugend hinaus ist, die der Dichter dem Prinzen beilegt, sich an die Darstellung wagen dürfe: eine ängstliche Bescheidenheit,

die nicht jedem Schauspieler eigen ist, zu der aber das sonderbare deutsche Publikum seine Künstler fast zwingen will. In Frankreich und England weiß man von der eigensinnigen Foderung nichts, daß Schauspieler die jugendlichen Charaktere abgeben sollen, wenn sie durch Uebung und jahrelanges Studium erst dahin gekommen sind, sie gut darzustellen. Der Deutsche kommt immer mehr in die wunderliche Gewöhnung, die Hauptsachen aufzugeben, wenn alle Nebendinge, bis auf das Unbedeutendste hinab, nur fein natürlich sind: er sieht das Gemälde kaum an, wenn das Schnitzwerk und die Vergoldung des Rahmen nur seiner Erwartung entsprechen. Aber man vermißte auch hier die frische Jugendblüthe in der Darstellung nicht: der träumerische Zustand, die Zerstreutheit, der aufbrausende Heroismus, das Siegesgefühl nach der Schlacht wurden vortrefflich herausgehoben. Eben so die unwillige Stimmung im Gefängniß, die sich in heitere Gleichgültigkeit zu verbergen sucht, bis eine plötzliche Ueberzeugung des Untergangs erschreckend in die junge Seele tritt. Unnachahmlich schön ward die Scene gegeben, die der Mittelpunkt des Stückes ist, und die, wenn sie nicht im Sinne des Dichters aufgefaßt wird, wegen ihrer überraschenden Neuheit das Schauspiel leicht stürzen kann. Diese Perioden, die von der Angst und dem auflösenden Entsetzen immer wieder zerrissen werden, wurden so erschüt-

ternd, schnell und mit dem wahren Ausdruck der aufgeschreckten Imagination gesprochen, daß die Rührung allgemein werden und eine zu genau nehmende Kritik erlöschen mußte. Das Erwachen des Helden, sein edler Entschluß, die sich wiederfindende Kraft, waren eben so begeisternd. Kurz, dieser Künstler hat in dieser Aufgabe gezeigt, was er vermag, und ich gönnte Ihnen, theurer Freund, den Genuß, diese Darstellung selbst zu sehen, oder den Künstler als Tellheim, Tempelherrn oder Don Cesar in Donna Diana, oder in der höchst schwierigen Rolle des Marinelli kennen zu lernen. In diesem letzten Charakter sah ich mehr als einen großen Schauspieler, aber keiner von allen hat ihn, nach meiner Meinung, so meisterhaft durchgeführt.

Herr Werdy, der noch wenige Tage vorher den Schylock trefflich gab, in der Art ungefähr, wie wir uns aus unserer Jugend wohl der Darstellung Fleck's erinnern können, mußte in dem Charakter des alten Kottwitz die allgemeine Theilnahme erregen. Die letzte schöne Rede sprach er so herzlich, daß ich durch diese Töne der Natur, durch die leisen Uebergänge und das einfache Geberdenspiel mehr als einmal an Schröder erinnert wurde.

Herr Helwig ist ein gewandter Schauspieler, sein Talent ist liebenswürdig, was er in der Rolle des Perin in Donna Diana, so wie im Leicester, am trefflichsten in Na-

than dem Weisen, beurkundet, und man kann auch mit der Darstellung des Churfürsten, vorzüglich im letzten Act, sehr zufrieden sein. Doch wünschte ich, er hätte sich von der Größe des Charakters noch mehr durchdrungen, daß wir noch mehr den wahren Fürsten gesehen hätten, dessen hohem Sinne alle Regungen der Menschlichkeit, des Zorns und des Unwillens nur untergeordnet sind. So machte selbst der treffliche Monolog: „Wenn ich der Dey von Tunis wäre" — nur wenig Eindruck. Wenn man auch alle übrigen Charaktere des Stückes loben muß, so ist in der Schilderung des Fürsten der Dichter doch über sich selbst hinausgegangen; hier weht ein Athem Shakspeare's, wenigstens erinnere ich mich keines andern deutschen historischen Schauspiels, in welchem der Fürstencharakter so genügend gezeichnet wäre, und es ist kein Zweifel, daß der Schauspieler, der sich ganz von ihm durchdringt, alle übrigen Künstler und ihr gelungenes Spiel in den Schatten werfen muß.

Madam Schirmer zeigte in der Rolle der Natalie, was sie vermag. Feiner Anstand, Gefühl und Adel, rührender Ausdruck und Herzlichkeit stehen ihr zu Gebot. Am trefflichsten war sie in der Scene des vierten Actes, in welcher sie für den Prinzen bittet: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!" — Man wird nicht vergessen, wie sie mit diesem erhabenen Seufzer die Rede schließt; diese wenigen,

eindringlichen Schlußworte bezeichnen am besten das Gefühl, welches das Schauspiel durchdringt. Vor einer gewissen Feierlichkeit, die leicht Manier werden kann, muß die treffliche Künstlerin sich bewahren; mit dieser sprach sie die Rede des dritten Aktes: „Geh', junger Held, in deines Kerkers Haft" u. s. w. Dadurch wurde der Eindruck geschwächt, und ihre eigene Erschütterung nicht sichtbar genug; man bemerkte darüber auch die erhaben-wehmüthige Bitterkeit nicht, die in den Worten liegt: „vielleicht gelingt es mir sein Herz zu rühren und dich von allem Kummer zu befrein!" — Meisterhaft giebt diese treffliche Frau die Porzia im Kaufmann von Venedig, und so mehrere Rollen des edleren Lustspiels.

Madam Werdy, als Churfürstin, trefflich. Ihr Spiel edel und ihre Sprache herzlich. Der Charakter zeigt sich nur wenig, und sie konnte ihr großes Talent hier nicht auf eine ähnliche Art entfalten, wie wir sie vor kurzem in der Königin Elisabeth gesehen haben, in der sie jeden Kenner der Bühne, wenn er nicht zu eigensinnig ist, befriedigen muß.

Herr Kanow, als Hohenzollern, verband alle Theile des Schauspieles sehr gut, und die letzte, schwierige Erzählung wurde mit Sinn gesprochen. — Ich zweifle, ob man den Tod Frobens schöner und ergreifender vortragen könne,

als durch Herrn Pauli geschah; dagegen war dem Rittmeister Mörner mehr militärische Haltung und Ruhe zu wünschen, wodurch der Contrast dieser beiden trefflichen Erzählungen mehr hervorgetreten sein würde. Dieser Schauspieler übrigens, Herr Unzelmann, ist eins der trefflichsten komischen Talente, das ich noch auf der Bühne gesehen habe.

Diesen, so wie manchen anderen kleineren Fehler abgerechnet, gewährte die Darstellung dieses Werkes einen ächten Kunstgenuß, wie er mir seit Jahren nicht geworden war. Auch war ich über die Art erfreut, mit welcher die Verse gesprochen wurden. Der Ausdruck des Dichters ist nicht immer ein glücklicher, die Inversionen, die Zerstückelungen, die gewagten Uebergänge sind häufig, und dadurch hat der Schauspieler manches zu überwinden, was auch auf die befriedigendste Weise geschah. Manche Härten und Anstöße wären auch wohl ausgeglichen worden, wenn unser Freund Solger nicht gestorben wäre, der in der Correctur dem Verse hie und da hätte nachhelfen können. Doch kann es nicht Jeder sich unterfangen, diese männliche, edle Sprache zu corrigiren, die so schön mit so manchen neueren Stücken contrastirt, wo Alles so mit Blümeleien und ausgesponnenen Metaphern überschüttet wird (was Viele schöne Diction nennen wollen), daß für Handlung und Charakter kaum Raum übrig bleibt. Es war von manchen ältern großen

Schauspielern doch keine ganz ungegründete Furcht, daß Vers und Rhythmus gar leicht einmal Handlung, Sprache und Drama zerstören möchten. Wir sind bei manchen neuen Declamations-Stücken, in welchen ein Wüthender durch alle Sylbenmaße uud Reimverkettungen springt und tanzt, indeß sein Gefährte ruhig gegenüber steht und abwarten muß, bis auch an ihn Trochäen, Daktylen und lange und kurze Verse mit ihrer Bilderpracht kommen werden, schon ziemlich weit vom ächten Drama entfernt. Die Besorgniß jener älteren Künstler, daß man verlernen würde, die Prosa zu sprechen, ist bei manchem deutschen Theater in Erfüllung gegangen, und was noch schlimmer ist, die Schauspieler haben auch nur selten die Kunst, die Verse zu recitiren, gefunden. Es läßt sich auch wohl die Frage aufwerfen, ob so manche neue, zu künstliche und gewagte Versuche sich überall auf dem Theater richtig und mit wahrem Anstand sprechen lassen, wenn unsere Bühne nicht in eine sophistisirende Declamations-Anstalt ausarten soll. Es ist noch zu wenig erörtert, was der theatralische Vers sein kann, und unter welchen Bedingungen er in die Lyrik, Romanze oder andere undramatische Formen hinüberschweifen darf. Das leere Phantastische ist freilich auch hier das Leichteste, und blendet auch am ersten solche Sinne, die kein Bedürfniß für Natur und Wahrheit haben, und die sich mit derselben Kälte für leere

Schwärmereien verstocken, mit welcher ähnliche in früheren Jahren nicht von der trockensten und beschränktesten Prosa loslassen wollten. Es ist erfreulich, daß man hier in Dresden nur selten (und im Homburg geschah es gar nicht) den singenden Abfall und die monotone Wiederkehr des Aufschwunges hörte, mit denen jetzt viele Schauspieler Verse recitiren. Auch nur selten schleppte das kurze e nach, welches in Prosa und Vers immer am unangenehmsten auffällt.

Das Costüme (um auch davon zu sprechen) war passend und anständig, ohne in das Grillenhafte zu verfallen, womit man jetzt auf manchen deutschen Bühnen, so wie mit überladener Pracht der Decorationen, die Gedichte geradezu erdrückt.

Anna Boley'n,

von

Eduard Gehe.

Die Geschichte dieser unglücklichen Königin ist schon früher auf dem deutschen, wie englischen Theater vorgestellt worden. Ein junger Dichter, welcher eines tragischen Stoffes bedarf, wird nicht leicht eine Begebenheit antreffen können, die sich fast von selbst der Dichtung bietet, in welcher ein großes Schicksal so plötzlich ein liebenswürdiges Wesen überrascht, es von seiner Höhe wirft, vernichtet, und allen Glanz und das Glück, welche die Arme mit Heftigkeit und jugendlichem Schwindel genoß, in Trauer und Schatten verwandelt. Selbst eine gewisse Dunkelheit, die über dieser Begebenheit schwebt, ist dem Dichter vortheilhaft, denn er darf, falls er ein Kenner des menschlichen Herzens und dem Gegenstande gewachsen ist, den Geschichtschreiber ergänzen, und uns Alles in ein volles und überzeugendes Licht rücken, was in der Geschichte selbst noch Zweifel zulassen möchte. Ja dieser Umstand scheinbarer Widersprüche in der Begebenheit müßte wohl großentheils seine Begeisterung hervorrufen, indem er,

völlig durchdrungen von Anna's sonderbarem und Heinrich's dunklem und heftigen Charakter, alle jene Widersprüche durch die Leidenschaften und die Sophistik, ohne welche diese nie auftreten, zu lösen wüßte. Dem Dichter, sollte ich meinen, wäre in dieser tragischen Begebenheit Alles klar, wo der Historiker immer noch einen gewissen Zweifel walten lassen muß, weil dieser die eigene moralische Ueberzeugung nicht so unbedingt seinen Darstellungen einweben darf. Dies macht die historischen Werke Schakspeare's so groß, und der Geschichtschreiber, der aus ihnen nicht lernen kann, ist seiner eigenen Kunst noch nicht gewiß.

Durch die Umstände und die Politik der Höfe wurde die Leidenschaft, welche der nicht mehr jugendliche König Heinrich von England zu einer Hofdame seiner Gemahlin faßte, zur Weltbegebenheit. Der Prozeß der Scheidung und Heinrichs ungeschwächte Liebe währten sechs Jahre, und ganz Europa war auf die Entscheidung gespannt, denn die katholische Kirche, so wie die neu entstandene protestantische Gemeine, knüpften an den Erfolg vielfache Hoffnung und Furcht. Durch den Ausspruch der Universitäten und durch Cranmer, den kürzlich ernannten Erzbischof von Canterbury, wurde endlich die Trennung Heinrichs von Catharinen gesetzmäßig in welche diese, ein großer, frommer Charakter, niemals einwilligte, und sich Königin nannte, so lange sie lebte; auch

die römische Kirche erkannte die Scheidung nicht an, sondern betrachtete sie als einen Act der Willkühr. Schon einige Zeit vor dem Ausspruche Cranmer's hatte sich der König heimlich mit Anna vermählt, jetzt wurde sie öffentlich gekrönt. England entzog sich völlig der Herrschaft Roms. Daß viele Gemüther sich dieser Wendung nicht erfreueten, die Rechtgläubigen die junge Königin nur als eine eingedrängte betrachteten, viele sie haßten, manche der Höhern und Niedern sie mit Augen des Neides und der lauernden Bosheit beobachteten, ist begreiflich und natürlich. Anna war tugendhaft und edel; der König wußte aus eigener Erfahrung, welche Kämpfe und Opfer es ihn gekostet hatte, sie zu der Seinigen zu machen. Neben diesem Edelmuth war ihrem Charakter zugleich Coquetterie und Leichtsinn beigemischt, die sich nun erst mit Sicherheit und Lust entfalteten, da sie nichts mehr zu fürchten, nichts mehr zu erringen hatte; ja sie bildete diese Anmuth und Gabe zu fesseln wohl noch geflissentlich, als Talente, aus, weil diese Launen ja Heinrich zuerst, im Contrast mit der feierlichen Catharina, entzückt und den König und das Land zu ihren Füßen hingeworfen hatten. Sie vergaß aber, daß sie als Königin, als Mutter, als Verfolgte, jetzt eine andere Aufgabe zu lösen hatte, als in früheren Jahren. Sie fiel in den Irrthum, dem die leichtsinnige Gutmüthigkeit niemals entgeht,

so daß sie sicher, ja verblendet wurde. Sie kannte ihren Gemahl wenig, lernte sich nicht in seine Launen ein, lächelte, ja scherzte und schäkerte mit ihren eigenen Dienern, freuete sich, ihre Schönheit auch von Niedern angebetet zu sehn, mochte es dulden, wenn Blicke, selbst Worte, ihr Leidenschaft gestanden. Catharina starb. Auch das Letzte, was ihr Glück noch trüben konnte, war hinweggeräumt. Indessen hatte eine weibliche Schönheit, ihr ganz unähnlich, still, demüthig, ohne Ansprüche, die Augen und das Herz des Königs gewonnen. Johanna Seymour war Hofdame der Anna und verdrängte sie, wie sie Catharinen verdrängt hatte. Laune, Ueberdruß und eigne Beobachtungen Heinrichs kamen Neidern und Verläumdern auf mehr als halbem Wege entgegen. Den König mußte es erbittern, Lachen und freundliche Blicke, halbvertraute Wörtchen an seine Diener verschwendet zu sehen, nach denen der Monarch ehemals hatte geizen müssen; die Wuth des Despoten wurde aufgeregt, wenn er wohl dachte, daß man ihm nur so streng gewesen sei, weil Anna, ohne ihn zu lieben, bloß den Thron im Auge gehabt habe, jetzt aber ihrem Herzen folge Schon von einer neuen Liebe begeistert, mochte er, nachdem er ihr Bild in seinem Innern erst völlig entweihet hatte, nicht mehr zweifeln; es war ihm bequem, sie durchaus schuldig zu wissen. Anna war unvorsichtig, einer Elenden, der Ge-

mahlin ihres Bruders zu vertrauen. Plötzlich brach der Grund, nachdem ein unterirdisches Feuer längst den Boden ausgesogen hatte. Bei einem Fest in Greenwich, an welchem der König ganz heiter erschien, ließ er plötzlich die Königin, ihren Bruder, Norris, den Cavalier der Königin, nebst Smeton, einem Musiker, und etlichen Andern nach dem Tower als Gefangene führen. Anna verfiel sogleich in einen Zustand des halben Wahnsinnes. Sie betete, sie weinte, sie gestand sogleich zerknirscht alle ihren kleinen Fehler und Vergehen, ihr Verletzen des Anstandes, ihr Scherzen mit ihren Dienern, läugnete aber jedes Verbrechen, lachte dann wieder und wechselte in diesen unnatürlichen Anspannungen. Ihr Bruder ward hingerichtet, Smeton gestand einen unerlaubten Umgang mit der Königin, nahm aber nachher sein Wort zurück. Dem Norris versprach man das Leben, wenn er gegen Anna zeugen wolle, dieser aber, der wohl von einer edlen Leidenschaft für die Unglückliche begeistert war, betheurte feierlich die Unschuld der Angeklagten und starb. Anna, der man nie ihre Ankläger gegenüber gestellt hatte, wurde ebenfalls nach wenigen Tagen hingerichtet, und schon am folgenden Tage feierte der König seine Vermählung mit Johanna Seymour.

Hier ist Alles, wie von selbst, zur Tragödie abgerundet, die Charaktere sind tragisch, wichtig und interessant, weltbe-

rühmte Namen, wie ein Cranmer, mit seiner ungeschmückten Tugend, dürfen auftreten, den Hintergrund bildet das in gespaltenen Meinungen ringende Europa, und in Anna selbst wird uns ein Bild vorgeführt, wie wir es fast täglich noch in so mancher zerrütteten Familie bewundern und bemitleiden können, in ihr auf die höchste tragische Spitze getrieben, um das Tiefste in uns zu erschüttern, und auf dem Wege der Furcht und des Mitleids uns die größten Erscheinungen und die tiefsinnigste Befriedigung im Schmerze zuzuführen.

Wenn der junge Dichter vieles hiervon, ja das meiste, nicht hat brauchen können, so sei ihm dieß eben nicht zum Vorwurf gemacht. Man hat so oft behaupten wollen, der Jugend gelinge ein Trauerspiel leichter als ein Lustspiel, weil letzteres durchaus Reife und Erfahrung erheische. Dieses Vorurtheil kann nur von Solchen herrühren, die keine Einsicht in das Wesen der Tragödie haben. Gewiß kann der Jüngling leicht irgend einen Gegenstand rührend und sentimental auffassen, und Wehmuth oder auch Thränen erregen; aber er hat damit noch keine Tragödie geschrieben: so wenig, wie der ein Lustspiel gedichtet hat, der irgend einen Schwank possirlich ausstaffirt. Die Sache ist wohl, wenn man sie genauer betrachtet, diese, daß Mittelmäßigkeit oder Mangel an Talent mit einer schon gebildeten Sprache, mit

überlieferten Phrasen, Situationen und Gesinnungen, die gleichsam schon gestempelt da liegen, eher etwas hervorbringen werden, das einem Schauspiele ähnlich sieht, als dieselbe Unfähigkeit das Lächerliche erfindet, wozu doch wenigstens eine gewisse Laune gehört.

Der Verfasser hat sich schon an mehreren und großen Gegenständen versucht. Er hat einen „Gustav Adolph", „Heinrich IV. von Frankreich" und „Peter von Rußland" geschrieben. Vielleicht ist sein neuestes Stück sein schwächstes, und das sollte ihn bei seinen Bestrebungen aufmerksam machen. Denn nichts ist dem jungen Dichter, besonders dem dramatischen, so gefährlich, als wenn ihm die Arbeit zu leicht wird; das sicherste Zeichen, daß er noch nicht auf den Punkt hingelangt ist, die Schwierigkeiten einzusehen, viel weniger sie zu bewältigen. Vielleicht sind es dann nur Reminiscenzen, allgemeine Tiraden, schwache Charaktere und sogenannte poetische Schilderungen, die er willkührlich und auf gut Glück einschiebt. Statt einen Plan zu ersinnen, muß sich dann die Geschichte wohl nach Lieblings-Situationen oder Moden des Tages bequemen und beugen, und wir werden dann weder Natur, noch Kunst, noch Originalität des Dichters gewahr.

Das Schauspiel zerfällt in drei Acte (Abtheilungen, wie man jetzt fast allgemein, eben so unkünstlerisch, als unphilo-

sophisch sagt, denn Abtheilungen kann jedes Ding haben, Acte oder Handlungen, Aufzüge nur ein Drama,) dazu ein Vorspiel. Diese Vorspiele sind seit einiger Zeit sehr beliebt, und man hilft sich oft damit (wie in der Umarbeitung des Käthchens von Heilbron), den ersten Aufzug so zu nennen, um wegen der Bühnenerfoderniß nicht sechs Acte zu veranlassen. In diesem aber erfahren wir die Liebe des Königs zu Anna, und seine Scheidung von Catharina, worauf dann zwischen dem Prologe und dem Stücke drei Jahre verfließen. Diese Eintheilung ist nichts weniger als glücklich, und da so viel Zeit mit Masken, Aufzügen und überflüssigen Schilderungen vergeht, so erfahren wir nicht mehr, als was man uns im Stücke selbst in wenigen Versen erzählen könnte. Diese Ungeschicklichkeit wird noch auffallender, da es fast scheint, als setze der Dichter die Geschichte schon als ganz bekannt bei seinen Zuschauern voraus; so lange währt es unter Hin- und Hersprechen, bis wir nur erfahren, wovon denn eigentlich die Rede sei. Dasselbe ist ihm bei seinem Heinrich IV. begegnet; ein Beweis, daß er sich selbst zu wenig in seinen Gegenstand verliert und mehr die einzelnen Stellen, als das Ganze bedenkt. Dürfte der Comödienzettel auf diese Weise in Anspruch genommen werden, so könnten wir auch gleich Motive und Charakter dahin verweisen (an denen es so häufig in den neuen Dramen ge-

bricht), wie es wirklich bei alten Stücken im Personenverzeichniß zuweilen geschehen ist.

Daß der Dichter die empörende Anklage wegen Ehebruchs mit dem eigenen Bruder nicht beachtet hat, ist zu loben; zu entschuldigen, daß er auf die Religionspartheien und ihren Streit keine Rücksicht nimmt, und Gardiner, nachdem er schon Bischof von Winchester geworden, als Staatssecretair auftreten läßt. Aber warum Norris nicht Diener am Hofe der Königin ist, wodurch ihre zu herablassende Vertraulichkeit mit ihm möglich wird, ist nicht so leicht einzusehen. Er konnte auch schwärmerisch und leidenschaftlich lieben, er konnte so edel gezeichnet werden, daß eine Vorliebe der Königin für ihn, im Vergleich mit dem stürmenden Tyrannen, gewissermaßen verzeihlich, vorzüglich aber begreiflich wurde. Aber freilich, dann hätte der Dichter den Vortheil eingebüßt, ihn als Warner, als ganz uninteressirten Jugendfreund und Gespielen, als erste Liebe der Anna einführen zu können. Dadurch soll er noch edler und größer werden: nur muß er dann freilich auch unsere Theilnahme aufgeben. Er ordnet sich dann unter die Fahne jener neugeworbenen Wesen, die in vielen neuen Stücken auftreten, die nur lieben und durchaus nichts anders, als lieben wollen, die keine Leidenschaft, kaum einen Wunsch kennen, die so passiv-edel, so gutmüthig und großmüthig sprechen, und im wirklichen

Leben meinethalben vortrefflich sein mögen, nur endlich wieder vom Theater verbannt werden müßten. Die Deutschen haben oft über die Vertrauten der französischen Tragödie gelacht, daß diese auch sogar nichts, als sogenannte Vertraute sind. Aber ist denn ein so vollkommener Liebhaber, der auch nicht hört und sieht, und so gar keinen andern Charakter, keine Eigenthümlichkeit zuläßt, etwa weniger lächerlich? Trifft in manchem neuern Drama ein solcher liebevoller Mann nun etwa mit einer eben so reinen Mädchen-Naivetät, einem durchaus nur herzlichen Vater, oder einer pur überschwänglichen Mutterliebe zusammen; so entsteht ein so vielstimmiger Satz von Rührung aller Art, daß ein armer Zuschauer, der in dem Wahn gelebt hat, Charakter, Wahrheit und Ironie seien dem Schauspiel unentbehrlich, seinen Verdruß manchmal nur in einem Lachen der Verzweiflung auslassen kann.

Aber Norris ist freilich, wie gesagt, noch ein Warner. Er beobachtet, er fürchtet, dieser leichte, arglose Sinn werde die Königin stürzen. Er bittet um Gehör. — Wozu? Diese Kleinigkeit, in wenigen Worten konnte er ihr bei der nächsten Assemblée sagen. Wollte er die große Welt vermeiden, so hatte er ja wohl noch einen Freund oder eine Freundin, die etwas so Argloses seiner Jugendgespielin überlieferten. Indessen lauert vielleicht der Böse unter der

Maske der Tugend im Hinterhalt, und es ist dem jungen Mann (ohne es sich selbst zu gestehen) mehr darum zu thun, die schöne Königin einmal vertraut zu sprechen, sich ohne viele lästige Zeugen an den Erinnerungen ehemaliger Gunst zu freuen. Es sei. Wird sie aber so schnell seinem Wunsche entgegen kommen, und ihm eine Zusammenkunft gewähren, die einem Rendezvous so ähnlich sieht? O ja, die Königin — d. h. wohlgemerkt, die unsers jungen Dichters — weiß Rath: der Mann ist auf der Jagd, es ist schon Abend, ja Nacht, indeß, da man morgen über Land soll, so bittet sie ihn in aller Unschuld noch in dieser einsamen Nacht, ohne Zeugen, zu sich. — Wo ist denn dergleichen an irgend einem Hofe jemals möglich gewesen? Welche Königin wird denn, wenn nicht die ungeheuerste Noth sie drängt, dergleichen veranstalten? Gewiß, Heinrich hatte Recht, eine so Kopflose, die gar kein Gefühl für Anstand hat, wieder von sich zu entfernen. Der König (eine kleinliche Scene) behorcht sie, und ihr Schicksal ist entschieden. Zu kleinlich, zu kokett ist ebenfalls dieses Anstecken, Weggeben und Wiederfodern des Ringes.

Anna selbst hat etwas mehr Schimmer von Charakter. Sie glaubt, man führe sie in den Tower, um sie zu krönen. Dieses Spielen mit den Reichskleinodien, ihr Wahn (dem der Dichter hier die wirkliche Geschichte aufgeopfert hat)

währt zu lange. Sie betrachtet die Residenz im Tower vor der Krönung als eine veraltete Sitte. Aber Eduard VI., Johanna Gray, Maria und Elisabeth residirten auch vor der Krönung im Thurme. Schwerlich wurden damals Künstler aus Frankreich verschrieben, weil Franz I., wie bekannt, selber Maler und Bildhauer aus Italien berief, auch war gerade dazumal der deutsche Holbein in London thätig und berühmt; Kleinigkeiten, die aber vermieden werden mußten, eben weil sie bekannt sind.

Catharina lebt noch in dem Schauspiel des Dichters. Wenn es der Tragödie nothwendig, wenn der Gewinn des Verfassers ein bedeutender ist, so können wir auch wohl über diesen Verstoß und über noch größere gegen die Wahrheit hinwegsehen. Schon im Vorspiel bereitet sie sich den Schluß des Drama vor. Sie verspricht einem frommen Diener und Freunde, da sie blutige Tage vorhersieht, es bei Heinrich als letzte Gunst auszuwirken, daß dieser Redliche einen Posten erhalte, wo sein Milde nützlich sein kann. Vielleicht also als Staatsrath? Nein, er soll Lieutenant des Towers werden. Es ist schwer zu begreifen, warum diese Stelle ihm so besonders geziemt. In der Tragödie selbst eröffnet die geschiedene Königin den dritten Akt, man sieht sie unter Kindern, die sie freundlich in weiblicher Arbeit unterrichtet. Die stolze Catharina von Arragonien! Sie liebte zu sti-

cken, es ist wahr, und auch beim Schakspeare sehen wir sie mit ihren Frauen beschäftigt, als Wolsey und Campeggio sie besuchen. Aber dieses Kleinleben, so sentimental vorgestellt, welches uns schon so oft in Ifflandischen Gemälden beängstigte, ist hier am wenigsten an seiner Stelle. Nun erscheint dieser Lieutenant des Towers (wir begreifen nicht, wie er seinen Posten verlassen darf, und warum er der Botschafter sein muß) und bringt verschiedene Nachrichten. Zuerst, daß Catharina ihre Tochter Maria sehen soll, von der sie schon seit lange getrennt ist. Große Freude. Aber — Anna B. ist im Gefängniß in Verzweiflung, Niemand nimmt sich ihrer an. — Die Königin fühlt plötzlich, es sei ihre Pflicht, diese zu trösten: um so dringender und edler, da sie den Besuch der Tochter aufopfert, die sie nur wenige Stunden sehen kann. — Es ist wieder Edelmuth auf Edelmuth: unrichtige Heraldik. Im Tower hat seitdem mancher ohne Hülfe geseufzt: es könnte Annen auch wohl gar einfallen, ihre ehemalige Herrin wolle sich an ihrem Falle laben, und schon dieß mußte die Feinfühlende zurückhalten. Wären unsere Dichter nur etwas ironischer, so würde ich mich auch zuerst und am liebsten mit dieser Meinung vertragen, und mich freuen, daß uns so einleuchtend gezeigt wurde, wie viele Masken von Tugend und Edelsinn unser thörichtes Herz vornimmt, um Andere, und sich zuerst,

zu hintergehen. Aber der gute Dudley ist nicht umsonst gekommen. Seine dritte Neuigkeit ist für Catharinen fast die wichtigste. Der König hat ein blutjunges Mädchen entführt, um sie zu seiner Geliebten zu machen, und die Mutter dieses Kindes ist Catharinens Freundin gewesen. Hier geht die Tragödie offenbar in die komische Situation eines Lustspiels über, denn die vielseitige Herrscherin will dem Gemahl diese Unschuldige entreißen. Wie? diesem Tyrannen? Ja, sie faßt den großen Entschluß und hofft auf ein Gelingen, ob sie gleich erlebt hatte, daß Heinrich mit unermüdlicher Energie, sechs Jahre hindurch, sich der Kirche, dem Kaiser Karl, seiner Geistlichkeit und ihrem eigenen starken Charakter widersetzte: obgleich er so stark und leidenschaftlich ist, daß er dasselbe Wesen, um welches er diese Kämpfe bestand, jetzt dem Beile überliefert. Aber freilich ist dieser Heinrich denn auch gewaltig aus der Art geschlagen, wenigstens verräth uns der Dichter hier etwas, wovon die Geschichte und alle Zeitgenossen (unter denen manche Böses genug von ihm erzählen) nichts wissen. Auf einer Jagd verirrt er sich, durch künstliche Veranstaltung, und lernt ein junges Mädchen bei später Abendzeit in ihrem Waldaufenthalte kennen. Gleich liebt er sie, und wird nur tief erschüttert, wie er hört, daß sie Catharine heißt. Der wirkliche Heinrich heirathet späterhin noch zwei Weiber, die Howard

und die Parr, welche beide Catharine heißen. Dazumal mußte er diese Nervenschwäche schon verwunden haben. Aber jetzt vernichtet ihn die Wittwe mit wenigen Worten, er giebt seine Beute zurück und der Scheltenden obenein die Erlaubniß, die Gefangne im Thurme zu besuchen. Hierbei muß durchaus etwas Unnatürliches im Spiel sein, und ich fürchte, ein gewisser Argwohn, der mir sogleich nahe trat, wird nicht so ganz Unrecht haben. Der König geht übrigens frei durch, aber dies, daß die junge Person Catharina heißt, daß die erste Catharina ihm die zweite jetzt so wohlgemuth, kaum ohne zu fragen, wegnimmt, wird seine Strafe und sein Schicksal sein.

Gewiß, es ließe sich eine artige Erzählung von den sonderbaren Schicksalen des Schicksals schreiben, von jener Zeit, als unser Schiller es zuerst in seinem Wallenstein und den Epigrammen benannte, wie es sich von da durch die Fata der Jungfrau winden, und in der Braut von Messina schon als Spuk erscheinen mußte, in der Schuld gemartert wurde, das Februarfieber kaum überstanden, von der Ahnfrau und dem Bilde matt und leblos aufgefangen ward, und nervenschwach nun wohl endlich hier an dieser schwachen Erschütterung wird verschieden sein.

Nach diesem Siege dringt Catharina in den Tower, von Anna's Unschuld überzeugt. Sie tröstet die Leidende,

und vom Dudley erfahren wir, daß Cromwell, dem Norris verwandt ist, erlaubt, daß dieser seine Jugendfreundin vor dem Tode noch einmal sehn darf. — (Wie? dies wagt Cromwell so auf seine Gefahr hin? Man muß gestehen, dieser Heinrich hat troß seiner Tyrannei wenig Furcht erregt). Catharine stimmt gleich darin ein, und unter ihren Augen nehmen sie Abschied, und das Stück ist geschlossen.

Diese schwache Composition, die keine Charaktere zeigt, keine große tragische Situationen bietet, sich nirgend zum Pathetischen erhebt, und deren Sprache hie und da anmuthig mit Blümchen spielt, aber ohne Energie und Würde sich bewegt, konnte durchaus keine Wirkung hervorbringen. Ist es dem Dichter ein wahrer Ernst, auf der Bahn fortzuschreiten, ist der Beruf, den er sich gewählt hat, ein heiliger und keine leere Anmaßung der Eitelkeit (wie ich am wenigsten von seinem lebhaften Interesse an dem Guten und Schönen glaube), so wird er selbst sehr bald die Gebrechen seines Versuches einsehen, eine andere Arbeit mit mehr Ernst und Strenge unternehmen, und seinem Kritiker nicht zürnen, der ihn auf die Schwächen seiner Dichtungen aufmerksam macht. Nur mit einem solchen, den der Kritiker achtet, dem er Talent zutraut, darf er ernst sprechen; von einem zu Verachtenden schweigt man am besten.

In einer Sache kommen alle jetzigen neuern Theater-

dichter überein, so unähnlich sie sich auch sonst sein mögen: in der Vorliebe zum Kleinleben, zu Miniaturen, Allegorien, bedeutungslosen Beziehungen auf dieses und jenes im Stück. Eine Symmetrie, wie in überladener französischer Baukunst, statt eines lebendigen Organismus. Und das in einer Zeit, wo vor unser Augen die größte Weltgeschichte vorübergegangen ist, und noch nicht stille steht.

Von Shakspeare's Heinrich VIII. hätte der Dichter Ton und Stimmung nehmen sollen. Dieses Werk ist als ein großartiger Epilog zu den Bürgerkriegen anzusehen: oder als eine Verherrlichung der Gegenwart, der Elisabeth und des Friedens und Glückes ihrer Regierung. Die Charaktere sind zum Bewundern gezeichnet, und man weiß nicht, was man mehr preisen soll, das Talent des Dichters, der den König ganz, so wie er war und lebte, zu zeichnen wagte, der seine Launen, seine Heuchelei und so manches Schlimme nicht verschwieg, und ihn doch edel und liebenswürdig zeigen konnte, — oder eine Regierung, die die Aufführung dieses Stückes zuließ. Denn es wurde noch unter Elisabeth gespielt.

Shakspeare endet mit der Geburt der Prinzessin, aber Calderon hat im Cisma d'Inglaterra die Begebenheiten der Scheidung, Wolsey's Sturz und Anna's Hinrichtung vorgetragen, auf seine Weise, allegorisch, mit Prophezeiungen,

und als eifernder Katholik. Die Schmähung und Rechtfertigung der Kirche ist der Stützpunkt seines Werkes. Viel war für unsern jungen Dichter hier zu lernen, der in seinem Drama mehr zum Allegorischen, als zur Schilderung der Wahrheit hinneigte.

Man könnte noch fragen, was denn eigentlich ein historisches Schauspiel sei, und ob es sich denn nie von der Wahrheit entfernen dürfe? — Es wird Gelegenheit geben, öfter auf diesen Gegenstand zurück zu kommen, und ihn von mancherlei Seiten zu beleuchten. Die Franzosen, welche aus der Tragödie ein rhetorisches Kunststück gemacht haben, entfernen alles Naheliegende wie alle Wirklichkeit; ferne Zeiten müssen ihnen die Materialien liefern, und ihre Kritiken verrathen, naiv genug, daß ein ganz fernliegendes, noch besser, ziemlich unbekanntes Land, China, die Tartarei u. dergl., das Alterthum gewissermaßen ersetze, und man also auch neuere Geschichten jener Gegenden darstellen dürfe. Ein Ruhen auf dem Vaterlande, ein Berufen auf das Höchste im Staat und in eigener Geschichte ist ihnen nicht nur gleichgültig, sondern geradezu störend. Auf diesem Wege haben sie ihr sogenanntes Ideal der Tragödie gefunden. Als in Deutschland zuerst Shakspeare populär wurde, schlugen manche den ganz entgegengesetzten Weg ein. Sie konnten nicht Zufälligkeiten, ja Armseligkeiten genug aufgreifen, die

sie nebst allen Anekdoten, Reden, wie sie sie fanden, roh in ihre Dramen hinein packten, und dies Beginnen Natur nannten. Aber man sehe nur genauer hin, so findet man bei diesen so viele allgemeine unpassende Moral, kalte Reflexion u. dergl., die nichts weniger, als aus der Gesammtheit ihres Werkes hervorgehen. Und wieder spiegelt jede französische Tragödie doch das Leben der Nation ab, was sie will und erstrebt, und die ganz modernen Gesinnungen contrastiren anmuthig genug mit dem Pomp der gesteigerten Sprache.

Shakspeare, der größte dramatische Dichter, zeigt sich auch in seinen historischen Compositionen als den größten Geschichtsmaler. Wie er aber immer neue Formen schafft, so auch in den Historien. Jedes vaterländische Drama ist auf eine neue Art behandelt, wieder anders die römischen Stücke, und von allen andern verschieden sein König Johann.

Wie er mythisch die Historie verwandeln könne, zeigt er uns im Lear, Hamlet und Macbeth. Göthe's Egmont und Götz sind für den Liebhaber unerschöpfliche Studien. Die historischen Gedichte Schiller's, vor allen sein Wallenstein, bleiben uns Deutschen herrliche Denkmale. Hat doch Heinrich Kleist gezeigt, wie tiefsinnig man eine historische Anekdote nehmen, und auf ein hingeworfenes Wort ein edles

Werk gründen könne. Otway ist es im geretteten Venedig gelungen, das verworrene Gewebe einer Staatspolitik auf das Menschliche und Herzliche zurückzuführen. Und so zeigen sich gewiß dem begeisterten Blick gerade in der Geschichte die mannigfaltigsten Formen und vielfachsten Erscheinungen.

Die beiden Duennen
und
die Radikalkur.

Das erste ein artiger Scherz, und das zweite ein Lustspiel einer bekannten und fleißigen Verfasserin. Sie nimmt es mit Wahrscheinlichkeit und selbst Möglichkeit nicht gar genau und überschreitet hier offenbar die Grenze. Denselben Gegenstand, aber viel geistreicher und wahrer, hat Goldoni behandelt, der jetzt fast vergessen scheint, und dessen bessere Stücke, mit einigen Abkürzungen, für unsere Theater ein Schatz und für unsere Schauspieler eine Schule werden könnten. Die Verliebten (gli Inamorati) von Goldoni (im 4. Bande der Saalschen Uebersetzung) sind darum schon bei weitem diesem Stück vorzuziehn, weil das Mädchen fast noch ärger als der junge Mann an willkührlicher Eifersucht und böser Laune leidet. Mit dem lebendigsten Witz ist die komische Quälerei bis auf die Spitze getrieben, und ohne alle Sentimentalität ist bei diesen Liebenden, die alle Grade der komischen Feuerprobe durchgegangen sind, leichter an

eine Heilung zu glauben, als bei dem heftigen jungen Manne im deutschen Lustspiel. Mit wenigen Abänderungen kam das Lustspiel des Goldoni auch 1778 unter dem etwas kindischen Titel heraus: „Sind die Verliebten nicht Kinder?" Gewiß ist es dazumal, und auch früher, auf den deutschen Bühnen gegeben worden.

Goldoni hat seinen Liebenden einen prahlerischen Vormund und Oheim beigegeben, der mit seinem phlegmatischen Bedienten höchst ergötzlich ist. Dieses Lustspiel sah ich im Jahr 1805 in Verona, in einer Bude der Arena, vortrefflich darstellen. Das Spiel der beiden jungen Leute gehörte zu dem Vollendetsten, was mir vorher und seitdem auf irgend einer Bühne vorgekommen ist. Auf dem Dresdener Theater gelingen die raschen, leichten Lustspiele offenbar am besten, und es wäre wohl möglich, hier dem italienischen Dichter ziemlich Genüge zu leisten. Herr Unzelmann ist in allen komischen, poetischen und phantastischen Darstellungen (weniger in den gehaltenen Charakteren) vortrefflich. Sein Truffaldin im „Diener zweier Herren" von Goldoni ist meisterhaft. Diese Laune, Leichtigkeit, so ächter Humor, der sich nirgend herbe ausspricht, läßt nichts zu wünschen übrig. In Italien sind, so viel ich habe beobachten können, die Maskenspieler schwach. Dieses nämliche Stück habe ich an mehr als einem Orte gesehen, aber der Italiener war,

gegen das reizende Spiel unsers Deutschen, immer schwerfällig, unbeholfen, ja plump. Vielleicht wäre auch mit diesem erfreulichen Talent der Versuch zu machen, dieses phantastische Lustspiel mehr nach dem Original auf die Bühne zu bringen, denn Schröder, der sonst glücklich umänderte, hat hier manches, den Ausgang besonders, geschwächt, und die Unwahrscheinlichkeit vermehrt.

Die Pilgerin,

Schauspiel in vier Aufzügen

von

der Frau von Weissenthurn.

Wie im Johann von Paris der Fürst inkognito seiner Braut entgegen reiset, so kommt hier die Herzogin als Pilgerin an den Hof ihres Bräutigams, um ihn kennen zu lernen und zu sehen, ob er ihrer Liebe würdig sei. Der Herzog verliebt sich in sie und ist natürlich um so glücklicher, als er nachher seine Verlobte in ihr erkennt. Ein dünner Plan, der aber doch durch Neckerei, Schalkheit und Muthwillen hätte aufgeschmückt werden können. Die Pilgerin muß, nach dem Entschluß, den sie fassen kann, mit weniger Begleitung an den Hof zu gehen, von ziemlich unternehmendem Geiste sein. Man erwartet, wie sie nun sieht, daß der Herzog sie liebt, den Witz und Muthwillen eines Moreto, oder wenigstens eine gewisse dialektische Grübelei und einen wunderlichen Streit, etwa in Marivaux's Manier, ob sie zürnen oder sich durch diese Liebe geschmeichelt fühlen sollte.

Es ist nicht unbillig, wenn der Zuschauer hofft, auch manche spaßhafte Zufälle mit den umgebenden Figuren sich entwickeln zu sehen. Aber von alle dem geschieht wenig oder nichts. Die Pilgerin ist so sittig und tugendsam, daß sie dem Herzoge, als er ihr seine Liebe erklärt, eine recht ausdrückliche moralische Strafpredigt hält, und bei jeder Gelegenheit werden wir mit längst ausgeprägten Sentenzen über Herz und Frauenwürde, Sittlichkeit und dergleichen überschüttet. Wie feierlich und prüde erscheint in so vielen neuen Producten die ehemals muthwillige Thalia!

Am meisten verwundert man sich, daß der Herzog, als er die Entdeckung macht, wie er getäuscht ist, sich nicht ebenfalls in die Brust wirft, und denselben Text, den sie ihm ausgelegt hat, auf die abenteuerlich wandernde Fürstin anwendet, und sich wenigstens eine kleine Erklärung ausbittet, wie ihre Maske mit jener so stark ausgesprochenen Sittlichkeit zu vereinigen sei? Indessen, wie gesagt, Ironie, Feinheit und schalkhaften Muthwillen müssen wir nicht von unsern neuen Produktionen erwarten, aber wohl eine oberflächliche Moral, die auch als solche keine nähere Prüfung besteht.

Der Spaßmacher des Stückes ist ein alter Hofmarschall, der immer dasselbe sagt. Ich habe den Scherz und Witz dieser Rolle nicht finden können.

Bei der großen Unfruchtbarkeit unsers neuern Theaters, bei dem Mangel an selbst mittelmäßigen Dramen, ist dieser gutgemeinte Versuch mit Wohlwollen und Dank aufgenommen worden, und ich finde, das Publikum hat Recht. —

Die Piccolomini. Wallensteins Tod.

Als Schiller nach einer langen Pause mit dem dramatischen Gedichte, Wallenstein, wieder auftrat, fühlten Alle, daß die Erscheinung dieses großen und merkwürdigen Drama eine neue Epoche in unserer dramatischen Literatur beginne. Es schritt damals mächtig in die schwachen Geburten des Tages ein, und plötzlich sahe man, wie gebrechlich das innere Wesen dieser Gebilde sei, und wie unzulässig jene Anmaßung, mit welcher sie damals ausschließlich unsere Theater beherrschten. Diesen sogenannten Familien- oder häuslichen Gemälden, rührenden Dramen u. s. w. an sich selber den Krieg anzukündigen, wäre unbillig, unduldsam, es hieße auch wohl die reiche Vielseitigkeit der Kunst verkennen, wenn man sie von der Bühne verbannen wollte. Was gut und trefflich in ihnen ist, was die Verfasser wirklich der Natur abgelauscht haben, wird immer lobenswerth bleiben, ja der vollendeten Unnatur, einer schwülstigen Manier, einer Dichtung in lauter leeren und hohlen Worten gegenüber gestellt, könnten sie gewissermaßen als Musterbilder, als erfreuliche Zeugen der Wahrheit gelten. Jene Idylls aber, diese nie-

derländischen Gemälde aus dem kleineren Leben, ließen sich so wenig Zeit, ihre wahre Bestimmung und ihre Kunstform zu finden, daß sie vielmehr, von dem betäubenden Beifall der Zeitgenossen verlockt, sogleich über alle Kunstformen und Beschränkungen hinauswuchsen, bethört sich nicht nur für das wahre und höchste Leben gaben, sondern sich auch ausdrücklich polemisch der Kunst, Wissenschaft, so wie den höheren Ständen gegenüber stellten. Wie bald vergaß Iffland die ländliche Treuherzigkeit seiner Jäger! wie viele sentimentale Karikaturen führte man, dem Beifall des Publikums vertrauend, auf die Bühne! In seinen frühern Schauspielen erschütterte Kotzebue's betäubende Weichlichkeit so vieles Aechte und Wahre, daß man damals, und auch wohl späterhin, ihm nicht Unrecht gethan hat, ihn wirklich unmoralisch zu nennen. Wie ist in Göthe's Geschwistern das hellste und reinste Gemälde Allen als ein leuchtendes Muster gegenüber zu stellen, was so viele in weit größerem Umfange nicht haben erreichen können. Jene beiden Lieblingsdichter hätten aus diesem schönen Werke, oder aus dem Stoff von Jery und Bätely leicht durch Deklamation, große Noth, Wohlthätigkeit, und einige herzlose Bösewichter zur Zugabe, fünf Akte ausfüllen können.

Wir haben es in Deutschland erlebt, daß es gewissen Stimmungen sehr leicht wird, sich unserer Bühne zu be-

meistern. Verschrobenheit muß nur zu oft für Edelmuth, das Abgeschmackte für das Große gelten: und was vermögen Kritik, Witz und Philosophie gegen jene unüberwindliche deutsche Rührung, die jedem gutgemeinten poetischen Versuche schon auf drei Viertheil des Weges entgegen kommt? Daß Ironie mit ächter Begeisterung verbunden nur eins sein muß, daß gewisse Dinge den Gebildeten weder zum Lachen noch zum Weinen reizen sollen, wird die Einsicht immer der Menge umsonst predigen, wenn auch unter denen, die das Antlitz der Wahrheit geschaut haben, darüber kein Zweifel walten kann.

Unter diese blassen Tugendgespenster jener Tage trat Wallensteins mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige, reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und ein Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und vermögen.

Als Göthe auftrat, ward er von dem jüngeren Theil der Nation mit Freude bewillkommt, der sich an ihm bildete, mit ihm fortschritt und von ihm lernte; die Aelteren

nahmen Anstoß an ihm. Schillers erste Erscheinung wirkte auf viele Gemüther mehr berauschend als begeisternd; die Ruhigern, selbst unter der Jugend, standen ihm entgegen. Erst durch den Carlos, der ganz aus der Zeit und ihren Bedürfnissen entsprungen war, versöhnte er sich die Menge und machte auch die Philosophirenden zu seinen Freunden und Schülern, indem er allen ihren Wünschen und ihrem verwirrten Begehren geflügelte Worte lieh. In dieser aufgespannten Stimmung wurde ihm eine Zeitlang Politik, Philosophie und Geschichte wichtiger, als die Ausübung der Poesie. Doch führte ihn der Genius zur Bühne zurück, und eben Wallenstein war die Frucht eines siebenjährigen Studiums.

Seitdem ist Schiller immer mehr und mehr der Dichter der Nation geworden. Das sicherste Zeichen, daß sie sich an ihm hinaufgebildet hat, daß er ihr gerade genug entgegen gekommen ist, um ihr verständlich zu sein, daß eben unser Volk in der Poesie einen gewissen Ernst, eine Erhebung und Belehrung sucht, eine Wiederkehr großer Gedanken und feierlicher Situationen, und daß, wenn nur diese Foderungen, die sie für die unerläßlichsten hält, erfüllt werden, sie dann gern über kleine Flecken, Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten hinweg sieht, oder sie in der Erhebung selbst nicht bemerkt. Ob von allen seinen Bewunderern das Beste

in ihm immer verstanden wurde, ist zu bezweifeln: aber das geht deutlich hervor, daß seine enthusiastischen Verehrer sich selten zum Verständniß Göthe's erheben, oder gar in diesem den größeren Meister und die vollendetere Kunst erkennen mögen.

Die jüngeren Dichter haben nachher fast alle diesen Ton Schiller's nachzusingen versucht. Hätten sie nur auch seinen tiefen, ernsten Geist überkommen! möchten sie wenigstens seine Lust am Studium geerbt haben! Aber die Nachahmung besteht darin, links und rechts, wie der Säemann, mit vollen Händen, Reflexionen und Sentenzen auszustreuen, unbekümmert, ob sie aufgehen oder von dem nächsten Sperling weggenascht werden. Sie glauben von ihm gelernt zu haben, wenn sie einen todten, außer dem Gedicht liegenden Begriff erfinden, und dieses von ihm unterjochen lassen. Späterhin haben sie diese kalte Redseligkeit mit dem Allegorieenspiel des Calderon verbinden können, ohne von dessen Begeisterung etwas zu fühlen, und seitdem haben Spuk, Laster und Bosheit, verklärte Gespenster, Blutschuld und Schande in allen möglichen und unmöglichen Versarten dithyrambisch ihr wildes Wesen getrieben, und das Haupt des edeln Volkssängers auf eine Zeitlang mit dicken Nebeln und fratzenhaften Wolkengebilden dicht verhüllt.

Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Diese historische Tragödie kann keinen edleren und poetischern Anhalt finden, als das eigene Vaterland. Die Liebe zu ihm, die Begeisterung für dieses, die großen Männer, die es erzeugt, die Noth, die es erlebt hat, die glänzenden Perioden, durch welche es verklärt ist, alle diese Töne werden in jeder Brust um so voller wiederklingen. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und erräth auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edlen Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger Alles mit dem ächten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nun eine That der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt.

Ich rede also hier nicht von jenen Gegenständen, die man willkührlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift, irgend eine Verschwörung, ein seltsamer Mord, eine Hinrichtung, Bürgeraufstand und dergleichen: wo der Dichter dann diese Begebenheit, um sie sich und seinen Zuschauern interessant zu machen, mit Leidenschaft und starker

Liebe, mit einigen höchst edlen und bösen Charakteren aufschmückt, und als Virtuose oder Dilettant sein Thema abspielt, mit Variationen, die auch bei anderer Gelegenheit, unter ganz anderen Umständen, sich mit Beifall dürften hören lassen.

Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblicke erschließt. Hingerissen, befeuert wird auch das schwächere Gemüth von einer großen Begebenheit: um sich diese anzueignen, wird es aber bald eine einseitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müssen wirken lassen. Ganz von dieser Hitze ist jener Enthusiasmus verschieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Gesetz wahrnimmt, sieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit scheitert, und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet, und selbst Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erscheinung, das Wesen möglich zu machen, das nun eben so wunderbar, als gewöhnlich, eben so verständlich, als geheimnißreich wird, und an dem diese scheinbaren Widersprüche sich zu einem nothwendigen Ganzen verbinden. Geht in einem Dichter die Gesammtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandtheile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst

als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird.

Diesen Weg hat, außer dem großen Shakspeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und vollendetste. Es dürfen sich diesem Dichter wohl selbst, was Verständniß des Ganzen, und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtschreiber an die Seite stellen lassen.

Die Begeisterung des Dichters kann aber auch wohl, ohne die Gesammtheit des Wirklichen poetisch zu vereinigen, ein Element finden, in welchem sein Gegenstand sich erklärt, und Egmont, wie Götz, sind glänzende Beispiele von dieser Weise. Selbst die Dichter, die durch ihre Kraft die hohe Wahrheit ganz in Manier verwandeln, wie einige Engländer und Deutsche, können noch ihre großen Verdienste haben.

Wenn Schiller damals den Entschluß hätte fassen können, oder wenn sein Enthusiasmus ihm den Muth gegeben hätte, uns, statt des Wallenstein, in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, so hätte er seiner Nation etwas Aehnliches gegeben, wie Shakspeare für alle Zeiten seinen Engländern

hinterlassen hat. Nur freilich konnte der Deutsche nicht mit jenem Glücke beschließen, welches Richard den Dritten nach ungeheurem Elend, in der letzten Scene so erfreulich und beruhigend endigt, oder sich in Heinrich VIII. in einer prophetischen Rede von den Segnungen des Friedens, der Ruhe und des Heils unter der Regierung der Elisabeth ergießt. Jener deutsche Krieg verwüstet alle Provinzen, Elend häuft sich auf Elend, auf keiner Seite steht das Recht klar und rein, den Eingriffen des Kaisers stellen sich die schlimmsten Grundsätze entgegen, Abenteurer benutzen die Stimmung und das Unglück, Fremde sollen das Heil bringen, da die einheimischen Fürsten in Schwäche und Widerspruch keine festen Entschlüsse fassen können, gegen Tilly's kalte Grausamkeit und Wallenstein's dunkles Gemüth hebt sich Gustav's Erscheinung leuchtend hervor, aber auch diese fallen, und schlimmer als schlimm hauset nun Feldherr auf Feldherr eigenmächtig, bis die allgemeine Ohnmacht einen Frieden herbei zwingt, der zugleich, wie ein offenes Grab, alle bis dahin frische Kraft Deutschlands, alles regere Leben, ja alle Hoffnung verschlingt, und dem jene finstere Zeit des Stillstandes, der Lähmung folgen mußte, die erst wieder durch Friedrich und noch später zum Erwachen konnte aufgerüttelt werden. Diese bittre Wehmuth hätte also durch alle Begebenheiten des großen Gedichtes tönen müssen. Die Noth

des Vaterlandes, der Untergang der Völker, das Brechen der Kräfte in Fürst und Unterthan, die Hoffnung, das Heil, das von Fremden kam, und sich in Uebermuth und Drangsal verwandeln mußte, der Glanz einzelner Erscheinungen, welche alle die finstere Nacht verschlang: dies Alles, wenn es gelang, bildete dann ein vaterländisches großes Gedicht, wie es, wie schon gesagt, eben nur bis jetzt einmal da ist.

Doch Schiller hat es vorgezogen, den Untergang des Wallenstein abgesondert heraus zu heben. Wie sehr er die ganze Zeit kannte, welche Studien er gemacht hat, beweist das Stück selbst, und außerdem sein dreißigjähriger Krieg. Ich glaube aber, das Schauspiel zeigt auch zugleich, wie er es fühlte, daß diese abgetrennte Begebenheit kaum verständlich oder interessant, und noch weniger groß und tragisch genug sei, um sich der Dichtkunst als eine vollständige zu bieten. Man sieht wenigstens deutlich den Kampf des Dichters, in welcher Anstrengung er mit seinem Gegenstande ringt, wie er alle Kräfte aufbieten muß, um ihn zu bezwingen, und es am Ende doch wohl zweifelhaft bleibt, ob der Held oder der Dichter erliegt.

Schiller muß sein Werk in zwei Theile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Theile sind nicht nothwendig von einander geschieden, sondern nur willkührlich von einander getrennt, sie fließen in einander über, und

der Prolog ist nur gleichsam ein Stück des Stückes, ein Gemälde ohne Handlung, trefflich, lebend in niederländischer Manier, Styl und Haltung ganz und durchaus anders, als die der Tragödie. Ja diesem dramatischen geht noch ein anderer einfacher Prolog, voll trefflicher Wahrheiten, voraus, um die Gemüther vorzubereiten und für die ganz neue Erscheinung empfänglich zu machen. Die beiden Hälften waren, so lange das Werk noch Manuscript blieb, anders, wie jetzt, abgetheilt: das erste Schauspiel, die Piccolomini, faßte sieben Acte der beiden Tragödien, denn es nahm noch die zwei ersten von Wallensteins Tod in sich auf, und schloß da, wo Isolan und Buttler bewogen worden, zu ihrer Pflicht zurück zu kehren. Damals war die letzte Hälfte, die nur die drei letzten Acte der jetzigen ausmacht, wahrscheinlich in den Reden gedehnter. Aber der Einschnitt war besser, als jetzt, wo das erste Schauspiel mit der Erklärung des Max Piccolomini gegen seinen Vater endigt, daß er seinen Feldherrn selbst befragen wolle. Zwischen diesem und dem folgenden liegt wenig Zeit; die Tragödie hebt nicht mit neuen Empfindungen an, sondern knüpft sich an die vorigen. Hätte der Aufenthalt in Eger mehr Handlung und Begebenheit, so bildete dieser wohl am schicklichsten den zweiten Theil. Man sieht nur, wie schwer sich die äußere Form dem Gegenstande hat fügen wollen.

Schiller fand den Charakter seines Helden, ja selbst die Ursachen seines Unterganges etwas dunkel und ungewiß. Seine Verschwörung hat nie können erwiesen werden, die Unthat seiner Hinrichtung hat man entschuldigen müssen. Der Feldherr hatte sich auf eine gefährliche Höhe gestellt, sein Amt selbst, seine Vollmacht und Unabhängigkeit waren furchtbar, ihm sowohl, wie seinem Herrn. Alles dies hat der Dichter selbst vortrefflich gesagt und entwickelt. Er geht aber weiter, und diese geschichtliche Anschauung verleitet ihn, über die Geschichte hinaus zu schreiten. Er zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er sich nur als ein freies Scherzen der Gedanken erlaubte: dieses Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das ernste Bündniß mit diesem. Wallensteins wunderliche Seelenstimmung, die ungewisse Dämmerung seines Gemüthes, sein Wanken, wie seine Unfähigkeit einen Entschluß zu fassen, soll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und räthselhaften Mächten anheim zu fallen. Durch diese Aufgabe, die vielleicht mehr eine philosophische, als eine poetische zu nennen ist, wird Wallenstein aber selbst ein Räthsel, der Glaube an ihn schwankt, das Interesse für ihn ermattet, er verliert, mit einem Worte, als tragische Person. Jener Begriff (oder

jene Lehre, wie es oben genannt ist), den der Dichter mit vieler Kunst und großer Anstrengung, besonders aber mit klarem Bewußtsein seinem Werke einlegt, ist bei ihm ein Theil von dem, was er in diesem Gedichte das Schicksal nennt, das eben hierin zur Anschauung gebracht werden soll. Diese willkührliche Stellung (so wahr übrigens jene Lehre an sich selbst sein mag), diese bewußtvolle Absicht des Dichters macht aber aus jener großen Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesammtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem äußeren Begriffe einheimisch sein kann, etwas ganz anderes und beschränkteres, als sie sein soll. Jene beschränktere Lehre liegt auch bewußt und unbewußt in jener erhabenen Anschauung, aber ein viel geheimnißvolleres, nicht in Reflexionen aufzulösendes Wesen umfaßt diesen, wie noch viele andere Gedanken. Die Idee schafft diese, nicht aber umgekehrt. So wird Wallenstein von vielen, ja zu vielen Motiven seinem Untergange entgegen getrieben, Selbstständigkeit, Kampf ist nicht mehr möglich, und er erliegt den Umständen, der herbeigeführten Nothwendigkeit; es legt sich dies selbsterregte Schicksal, wie die Schlangen des Laokoon, dicht und dichter um die Brust des Leidenden und erdrückt ihn. Der freie Herkules auf dem Oeta, Ajax, Oedipus und Niobe sind aber ohne Zweifel

größere Aufgaben für die Tragödie, als jener Laokoon.

Dies ist auch die Ursache, weßhalb der Schluß des Wallenstein nur wenige Wirkung hervorbringt: vorzüglich im Verhältniß zur Anstrengung, oder gegen einzelne mächtige Scenen des Gedichtes gehalten. In den beiden prosaischen Tragödien des Dichters ist der Schluß furchtbar und erschütternd, weniger im Fiesko, den die Willkühr schwächt. Man hatte Schiller vorgeworfen, seine Entwickelungen seien zu gräßlich, wild und blutig. Im Carlos ist die Katastrophe schon ungenügend, das Drama schließt eigentlich mit Posa's Tod und der Gefängniß-Scene: und seitdem hat Schiller in keiner seiner Tragödien einen wirklich befriedigenden Schluß wieder finden können.

Daß der Dichter Kraft und Gesinnung hatte, jene Folgenreihe von Schauspielen zu geben, geht aus dem Werke selbst hervor, denn das Kriegerische, Politische und Historische ist das Herrlichste in demselben. Es war ohne Zweifel eine einseitige Theorie, die ihn veranlaßte, der Dichtung die gegenwärtige Gestalt zu geben. Wie trefflich, unvergleichlich ist der Prolog. Alles lebt, stellt sich dar, nirgends Uebertreibung, nirgend Lückenbüßer, so der ächte militärische gute und böse Geist jener Tage, daß man Alles selbst zu erleben glaubt; kein Wort zu viel, noch zu wenig. Zur Handlung selbst, von welcher er sich auch schon durch Sprache und Reim-

weise absondert, gehört er freilich nicht, auch fällt nichts in ihm vor, es ist Schilderung eines Lagers und der Stimmung desselben. Es ließe sich aber wohl die Frage aufwerfen, ob unser Theater nicht mehr dergleichen kleinere Gemälde haben könnte und sollte, und ob sie nicht eine eigene Gattung bilden dürften. Schilderungen anderer Art, eines ruhigen, kleinen Lebens, hätte vielleicht Iffland dichten und uns Meisterwerke geben können: Verknüpfung, Plan, Handlung, diese Foderungen sind es, die ihn und so manches andere Talent, weil sie ihnen nicht genügen konnten, so weit in das Leere und Nichtige hineingeführt haben.

Meisterhaft ist die Eröffnungs-Scene der Piccolomini; trefflich die Audienz im zweiten Act; in jedem Worte spricht der vollendete Meister, man sieht, man glaubt Alles, ja sogar der Hintergrund des schon überlebten Krieges wird lebendig und überzeugend, der Zuschauer fühlt sich ganz in jene Zeit zurück versetzt. Die Tafel-Scene hat wiederum großen Charakter: nur ist es wohl nicht unbedingt zu billigen, daß das Gemälde, wie manche des Veronese, uns so geordnet vorgeschoben wird, daß Schenken und Dienerschaft als Hauptpersonen den Vorgrund füllen, und die wichtigen Charaktere verkleinert mehr in den Hintergrund treten. Das kurze Gespräch der Diener hält der Dichter für nothwendig, aber es will sich nicht einfugen, und es gleicht den Zeilen

in Büchern mit einer Hand bezeichnet: man wird zum Aufmerken ermuntert, aber man fühlt die Absicht des Dichters zu sehr.

Im folgenden Schauspiel steht die Scene Wallensteins mit Wrangel für meine Einsicht so hoch und einzig da, daß ich sie die Krone des Stücks nennen möchte. Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei das Muster einer schwierigen Unterhandlung. Diese Auftritte müssen studirt werden, um sie gehörig würdigen zu können. Dieser überzeugende Glaube fehlt, bei übrigens großen Schönheiten, der Scene, in welcher Wallenstein die Kürassiere wieder auf seine Seite zu ziehen sucht; man fühlt wieder die Absichten des Dichters zu deutlich. Die letzten Scenen, in welchen sich der Held zeigt, sind ergreifend, sein dunkles Vorgefühl, die Unzufriedenheit, ja Verstörtheit seines Gemüthes sind trefflich geschildert; aber dieselbe Mattigkeit, von der Wallenstein niedergedrückt wird, an welcher Gordon zu sichtlich leidet, theilt sich auch dem Zuschauer mit, und tiefe Wehmuth, Ueberdruß des Lebens, Verachtung seiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters ist es, was uns am Schlusse beherrscht und stimmt. Und gewiß sollte eine Tragödie, die sich diesen großen Vorwurf gewählt hat, die mit so trefflicher Kraft ausgestattet ist, nicht mit diesen Empfindungen beschließen.

Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehn) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, Alles würde dann nothwendig größer, nur fehlte freilich noch jener Grund des Gemäldes, der es zum Bilde machte. Als einzelne Geschichte, wie ich oben schon sagte, konnte es noch immer kein wahres vaterländisches und geschichtliches Schauspiel werden.

Die französische Tragödie begreift es nicht, wie selbst ein Philoktet ohne eine Liebesgeschichte existiren könne. Wir Deutschen haben den Sophokles schon längst über diesen Mangel gerechtfertigt, ja wir finden die Foderung unserer Nachbarn lächerlich, und fühlen, wie auch Shakspeare's Bürgerkriege ohne diese Zugabe, die fast das ganze neuere Drama beherrscht, sein dürfen. Aber dennoch besitzen wir kein Gedicht (Caspar der Thoringer und Otto etwa ausgenommen), das sich bis zur allgemeinen Beliebtheit Bahn gemacht hätte, ohne eine Beimischung der Liebe und Leidenschaft. Wo die Frauen, sei es durch Verstand oder Schönheit, eine große Rolle in der Geschichte gespielt haben, muß der Dichter ohne Zweifel sie ebenfalls einwirken lassen, und es wäre mehr als thörichter Eigensinn, sie hier abweisen zu wollen. Auch in einem dramatischen dreißigjährigen Kriege darf im Anbeginn die Prinzessin Elisabeth nicht fehlen, selbst späterhin kann sie noch ein episodisches Interesse erregen. Göthe's

Egmont ist, so wie ihn der Dichter in trunkener Begeisterung schön empfangen und vollendet hat, ohne die Figur Klärchens gar nicht zu denken, eben so wenig sein Götz ohne Maria und Adelheid; wenn auch ein anderer großer Dichter diese Begebenheiten ohne Einwirkungen der Liebe hätte darstellen können. Aber für unsere Literatur ist es zu bedauern, daß Schiller damals nicht den Entschluß fassen konnte, jenen grauenhaften Bürgerkrieg der Wahrheit gemäß auszumalen, und sich, zu sehr der hergebrachten Form folgend, mit einer unbefriedigenden Episode begnügte. Da er das mächtige Interesse für das Vaterland fallen ließ, so mußte er sich freilich nach Wesen und Tönen umthun, die der spröden Materie Geist und biegsames Leben einflößen konnten.

Wer kennt in Deutschland nicht Thekla und die Erhabenheit ihres Schmerzes! Wie viele Thränen sind diesem edlen Bilde schon geflossen! Die Abschieds-Scene vom Geliebten, die Erzählung von seinem Tode, ihre Klagen um ihn, im ersten, wie im zweiten Schauspiele, gehören, als einzelne poetische Stellen, gewiß zu dem Schönsten, was Schiller je geschrieben hat. Außer der Rührung hat er aber auch eine höhere Absicht mit dieser Gestalt. In dieser reinen Liebe und wahren Natur soll sich die ganze Verwerflichkeit jener düster-verworrenen Plane spiegeln: bei der großen Frage zwischen dem Freunde, der Leidenschaft und

Pflicht spricht sich Thekla's Herz, eben weil es liebt, als ungefälschtes Orakel aus; sie und Max, und selbst Wallensteins Freude an ihm, muß nun untergehn: und daß diese schönen Naturen ohne alle Schuld auch mit in den Abgrund gerissen werden, ist eben wieder jenes Schicksal, welches der Dichter so bewußtvoll, ja gleichsam in deutlicher Figur auftreten läßt. Es wird aber dadurch, daß Schiller selbst bestimmt und unzweideutig auf diese Einschreitung hinweist, weit mehr ein äußerer Begriff, als daß dieses furchtbare Wesen unmittelbar als Erscheinung mit überzeugender Nothwendigkeit aus der Dichtung selbst emporstiege. Dasselbe, was Schiller hier zeigt, geschieht im Hamlet auch, noch stärker im Lear; aber ein weit höherer Standpunkt läßt dies Untergehn der Unschuld mehr als Lehre, die wir beiher auch wohl fassen, auf uns eindringen, als daß es nun die Sache der Tragödie selbst würde, deren Furchtbarkeit uns mit viel höheren Geheimnissen erschüttert. Auch Piccolomini knüpft ein Gewebe, dessen Fäden er nachher nicht mehr regieren kann. Wie schärft im Othello, in Richard II. und allen historischen Werken Shakspeare diese Lehre ein; aber auch sie kann bei ihm nicht so bewußtvoll in die Gesammtheit seiner wundervollen Compositionen eindringen, daß sie dort, so wie hier, den höchsten Thron im Geisterreiche einnähme.

Wallenstein hinterließ, als er starb, eine Tochter von

drei Jahren, Piccolomini hatte keinen Sohn, wohl aber einen Neffen; nicht der Vater Piccolomini, sondern Gallas war das Haupt der Parthei, die dem Wallenstein gegenüber gestellt wurde. Indessen, wenn der Dichter nur den Platz, den er sich erwählt hat, unüberwindlich vertheidigt, so ist es kleinlich, mit ihm darüber zanken zu wollen, auf welche Art er die Bewaffnung stellt und vertheilt. Die Gräfin Terzky, die Schwester des Helden, befindet sich im Lager, die Herzogin kommt an, und die Tochter wird vom jungen Piccolomini aus ihrem friedlichen Aufenthalte geholt. Die kluge Terzky, die den Bruder und dessen stolze Plane ziemlich kennt, im Uebermuthe sich noch höher, als er selber, versteigt, bildet sich nun ein, der Feldherr sende den jungen Obersten vorzüglich deswegen hin, damit eine Leidenschaft für Thekla in ihm erwachen und sich bilden solle, durch welche dieser nachher dem Empörer um so gewisser und fester mit seinem Regimente verbunden sei. Sie befördert also diese Liebe, die sich wirklich erzeugt hat, sie ist die Mitwisserin, sie veranstaltet, daß die beiden jungen Leute sich sehn und sprechen. — Dieser mit Recht bewunderte Prachtbau dieser Liebe, gewissermaßen der Mittelpunkt des Palastes, — auf welchen dünnen Säulchen ruht er in ängstlicher Haltung!

Durch das ganze Werk empfindet man, trotz aller An-

strengung und Kunst, das Hereingezwunge und Unpassende der weiblichen Figuren. Die Herzogin wirkt so wenig, sie erregt nur so geringe Theinahme, sie ist so allgemein gehalten, und kann immer und immer nur wieder von ihrer Sorge und ihrem Schmerze sprechen, daß man deutlich fühlt, sie habe den Dichter selbst beängstigt, so oft er sie mußte auftreten lassen. Die Terzky, die diesen ganzen leidenschaftlichen Theil zusammen halten soll, ist im Grunde eben so überflüssig, daher auch ihr letztes Erscheinen keine tragische Wirkung hervorbringen kann; und die Liebe selbst ist eine schön gedichtete Episode, gegen welche sich aber das übrige Werk, und zwar das Beste und wahrhaft Historische in ihm, mit allen Kräften sträubt, die daher auch nicht, mit dem Ganzen verflößt, harmonisch mit diesem zusammenklingen kann. Daß viele jugendliche Gemüther diesen Theil dem Ernst-Kriegerischen und Groß-Historischen, die sanften, zarten Töne dem vollen Klang und der Rede der ächten Tragödie vorziehen, ist an sich nicht unlöblich, kann aber der Kritik keinen Eintrag thun.

Schiller hat in der Schöpfung seiner weiblichen Charaktere keine große Mannigfaltigkeit bewiesen; dies ist gerade der Punkt, wo seine Schwäche am meisten sichtbar wird. Alle seine Heldinnen sind so ganz von Liebe durchdrungen, daß sie in ihrer hohen und edlen Leidenschaft un-

überwindlich erscheinen; sie sprechen sich gleich beim Auftreten so stark und voll aus, daß kaum eine Steigerung möglich bleibt. Daher ist bei ihm die Liebe ein hoher Rausch, oder eine edle Resignation, und wir hören in allen diesen Gestalten weit mehr den Dichter, als die Natur sprechen. Sonderbar, daß ihm gerade dieser Mangel die Herzen scheint gewonnen zu haben.

Ganz dithyrambisch ist seine Amalie in den frühen Räubern, die Louise in Kabale ist ihr ganz ähnlich, die Leonore im Fiesko ist nur das geschwächte Bild dieser, weil hier die Intrigue und mannigfaltige Geschichte vorherrscht. Die Königin in Carlos, eben so groß, edel und ergeben: von der Eboli und ähnlichen Charakteren können wohl selbst die einseitigen Verehrer des Dichters nicht ganz läugnen, daß sie verzeichnet sind. In der Thekla spricht sich diese Weiblichkeit, die mehr Abstraktion als Wirklichkeit zu nennen ist, am edelsten aus. In der Maria Stuart wurde der Dichter von der Geschichte gezwungen, ihr etwas mehr Wahrheit, Schwäche und Verirrung zu geben, und sie ist auch wohl sein gelungenster weiblicher Charakter. Die sonderbare Jungfrau erscheint im Anfang spröde und wunderlich, in ihrer unbegreiflichen Liebe aber wieder in der Manier des Dichters, ganz so die Braut von Messina und das Fräulein im Tell.

Findet man bei unserm größten Dichter auch, daß Clärchen und Margarethe, diese wundersamen Schöpfungen, eine ähnliche Physiognomie haben, ja möchte man selbst die Marien im Clavigo und Götz ihnen gewissermaßen zugesellen, so wie die Mariane der Geschwister, so sind dennoch die reine Iphigenie, die Prinzessin Lenore, und wie viele treffliche Gebilde zu berücksichtigen, die uns aus seinen kleineren Werken, so wie aus seinen Romanen und Erzählungen entgegen leuchten, daß wir in ihnen die reiche Schöpfergabe des Dichters, so wie in seinen Gestalten die Wahrheit und in so verschiedenen Modifikationen die ächte Weiblichkeit bewundern müssen. Unsere verwirrten Tage und die immer mehr einbrechende rohe Anarchie machten es nöthig, dergleichen in Erinnerung zu bringen, was ehemals überflüssig erscheinen konnte.

Schiller leiht auch seinen Männern oft Gesinnungen und Reden, die den Umständen und ihrem Charakter nicht ganz angemessen sind, und in welchen man nur den reflektirenden Dichter vernimmt: aber groß und wahr, selbstständig und lebendig sind die meisten seiner Figuren, und es wäre unnütz, dies noch beweisen zu wollen, da man bei ihnen wohl einzelne Reden tadeln, aber an ihrer Individualität nicht so, wie bei den meisten Weibern des Dichters, zweifeln kann.

Mich dünkt, man kann es fast in allen Scenen nachweisen, wie es den Dichter selbst gedrückt hat, so heterogene Stoffe zu vereinigen. Im ersten Schauspiele, als Max auftritt, die Parthei Wallensteins nimmt, diesen rechtfertigt, unwillig, ja unartig gegen den gemessenen Questenberg wird: wie charakterisirt jedes Wort den jungen Soldaten, der seinen Feldherrn mit Liebe verehrt; nun aber, als die Rede auf den Frieden kommt, er, wie berauscht, jene schöne poetische und berühmte Stelle deklamirt — wo bleibt da jener Max, der noch eben gesprochen hat? War er so gestimmt und zwingt er sich so wenig, diese Stimmung zu verbergen, so mußte er auch anders auftreten, oder er mußte hier etwas anders sprechen. Diese Kontraste wollen sich nicht vereinigen. Im dritten Acte finden wir die sonderbare Scene, wo die Gräfin Terzky den Liebenden eine Zusammenkunft veranstaltet. Thekla, die ungeduldig den Freund erwartet hat, die es weiß, daß nur flüchtige Minuten ihnen vergönnt sind, muß (denn so lenkt der Dichter den Dialog) uns gleich umständlich den astrologischen Thurm und dessen Bilder beschreiben. Max vertheidigt recht schön den Glauben an die Gestirne, aber wir fühlen, daß dies Alles gezwungen herbeigeführt ist, um uns mit diesen Umständen bekannt zu machen. Als die Gräfin sich entfernt, zeigt Thekla unverholen ihr Herz und ihre Liebe.

— In deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe giebt ihn ein —
Ich sollte minder offen sein, mein Herz
Dir mehr verbergen: also will's die Sitte.
Wo aber wäre Wahrheit hier für Dich,
Wenn Du sie nicht auf meinem Munde findest?
Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen, fest und ewig.

Schön. Julie im Romeo giebt sich in der Mondnacht auf eine ähnliche Art kund. Aber sie kommt liebetrunken vom Ball, ist im Hause, hauptsächlich von einer nicht sehr gewissenhaften Amme, nicht im Kloster erzogen. Auch Miranda im Sturm sagt fast die nämlichen Worte: — aber auch hier sind die Umstände sehr verschieden, und besonders das Mädchen selbst ein ganz anderer Charakter. Der Gesang Thekla's entfernt uns, so schön das Lied ist, zu sehr aus jener militärisch-historischen Welt, bringt das Schauspiel dem Romantischen allzunahe, worin es doch auf keine Weise aufgehn kann und soll.

Es geht ein finst'rer Geist u. s. w. Diese berühmten Verse, die sich durch den Reim noch besonders herausheben, gehören zu denen, wo der Dichter die Person fast ganz vergißt, und sie das sagen und poetisch ausmalen läßt, was der Hörer wohl mehr oder weniger bestimmt empfinden und denken wird. Es klingt ganz wie das Gedicht eines tiefem-

pfindenden Zuschauers auf das Stück selbst. Dergleichen hat Schiller in allen seinen Werken, und daß diese schildernden Sentenzen, diese gewissermaßen gesungenen Gesinnungen so isolirt stehen, aus dem Werke herausfallen, das ist es gerade, was sie so beliebt gemacht und so viele Nachahmungen veranlaßt hat. Diese undramatische Eigenheit ist in der Maria Stuart einige Mal noch stärker, auffallender noch in der Jungfrau, und in der Braut auf die höchste Spitze getrieben. Dies Tadelnswürdige hat begeistert, und ist seitdem verzerrt in Nachäffungen wiedergegeben worden, und man kann darum behaupten, daß Schiller selbst, so wie er gewissermaßen erst unser Theater gegründet hat, auch der ist, der es zuerst wieder zerstören half.

— Es schleudert selbst der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude.

Ich sagte oben, die Gräfin Terzky sei eigentlich überflüssig; aber doch scheint ja der Dichter auf gewisse Weise den Ausschlag von Wallensteins Schicksal in ihre Hand zu legen. Nachdem schon alle Motive in Thätigkeit gesetzt sind, nachdem der Unterhändler Seni gefangen ist, dem Feldherrn kein Ausweg mehr bleibt, und er in einem langen Monolog seine Lage erwägt, endlich den Schweden Wrangel kommen, ihn aber ohne Entscheidung wieder fortgehn läßt,

erscheint die Gräfin, hört von diesem unbegreiflichen Wankelmuth, stellt ihm Alles noch einmal von andern Seiten und in einem andern Lichte dar, und bringt so durch die Kraft ihrer Beredsamkeit den Zögernden zum Entschluß. Ich muß gestehen, daß dieses die einzige Stelle des Werkes ist, in der ich den Dichter niemals verstanden habe. Sie sagt ihm nichts, sie kann ihm nichts sagen, was ihm die Freunde nicht schon, er sich selbst aber weit mehr, eben so gründlich und tief vorgetragen. Mit seinem Verstande, der so ungern andere über sich erkennt, wäre es nur eine spielende Bemühung, diese leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulösen. Der Anfang ihrer Rede erinnert sehr bestimmt an die Lady Macbeth in jener Ueberredungs-Scene der einsamen Nacht, und ich müßte sehr irren, wenn Schiller sie nicht auch im Auge gehabt hätte. Aber wie sind dort Menschen und Umstände so völlig andere! Eine angebetete Gattin, die Einsamkeit, der von Ehrgeiz und Bezauberung schon Wahnwitzige, das gewisse, nahe liegende Glück, das ein einziger kühner Dolchstoß erringen kann. Dort kann Macbeth durch sein Zaudern und seine Schwäche nur besser, durch die Ueberredung, die ihn endlich bestimmt, nur milder erscheinen; hier aber verliert der Feldherr zu viel von seinem Charakter, da ihn nichts bestimmen kann, als endlich die nicht sehr durchgreifenden Gründe einer Frau, die er nicht sonderlich achtet.

Im dritten Acte hemmen die Scenen mit den Frauen die Handlung erst zu lange; die Vertheidigung der Astrologie, nachdem er schon alle bösen Nachrichten vernommen hat, ist im Munde Wallensteins unwahrscheinlich, wenigstens etwas zu umständlich. Der Abschied des Max, da nun Alles die höchste Spitze erreicht hat, ist ergreifend. Als einzelne Scene wird diejenige, in welcher Thekla den Tod ihres Geliebten erfährt, mit Recht gelobt, doch wünsche ich wieder, nach der rührenden Erzählung und dem edlen Schmerz, die Reime weg, welche ihren Monolog schließen, und die freilich wieder die beliebtesten sind. Der Schluß dieser:

— Da kommt das Schicksal. — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.

ist wieder wie bittere Reflexion aus fremdem Munde. Daß das Schicksal hier, noch mehr aber das Schöne selbst personificirt worden, giebt der Stelle einen leisen komischen Anhauch, weßhalb sie sich auch schon so oft zu Parodien hat hergeben müssen.

Daß Schiller die Liebe ernst und feierlich nimmt, stürmisch und enthusiastisch, niemals im Rausch die edlere Sinnlichkeit die Grundbasis der Leidenschaft und alles Schönen, anklingen läßt, das ist es allerdings, wodurch er

keusch und sittlich erscheint; und da er nie diese Erhebung dramatisch-ironisch behandelt, sondern die Erscheinung rein lyrisch, als ein Gedicht im Gedichte, sprechen läßt, so ist er dadurch ausdrücklich des Beifalls derer gewiß geworden, die im Schauspiel nur Rührung und Erschütterung suchen.

Eine des großen Werkes unwürdige Scene ist die zweite des fünften Actes, in welcher Buttler die beiden Hauptleute zum Morde des Feldherrn auffodert. Sie verletzt zu herbe, und man sieht auf keine Weise ihre Nothwendigkeit, da hier eine Abkürzung, im Vorübergehen dem Zuschauer den Zusammenhang nur zu verstehen gebend, so recht an ihrem Orte gewesen wäre. Die Scene der Mörder, welche den Herzog Clarence umbringen (Richard III.), mag wohl das Vorbild gewesen sein. Doch hier spricht aus dem Munde der Verruchten die Nemesis selbst auf die furchtbarste Weise, ihre Gemeinheit verwandelt sich in Schauer und Entsetzen, da uns bei Schiller ihre Rohheit und ein gewisser Blödsinn nur beleidigt, und hier gegen den Schluß ein so geringer und dünner Ton einklingt, wie keiner im ganzen Gedichte, wodurch das Ende noch mehr geschwächt wird.

Wird nun, nach des Helden Tode, der Kaiser ihn vermissen? Wird die Armee noch dieselbe bleiben? Werden die Schweden jetzt nicht ohne Widerstand das Land beherr-

schen? Von allen diesem, selbst von Octavio's Schicksal erfahren wir nichts, können auch nichts ahnden, und das ganze Gedicht ist also auch hier, wie so manches neuere, unmittelbar an den einzigen Mann geknüpft; er fällt, und Alles ist vorüber, ohne daß dasjenige gelöset würde, was doch oft genug im Werke selbst unsere Aufmerksamkeit fodert. Es ist beschlossen, aber nicht vollendet. Es gleicht dadurch manchen Gebäuden der Vorwelt, die groß begannen, aber nachher durch Mangel und Drang der Zeiten nicht haben ausgebauet werden können.

Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne auch noch in die oft gehörte Klage über die Kunst des Schauspielers, welche keine Spur zurück läßt, einzustimmen. Wenn man des Wallenstein gedenkt und sich seiner Herrlichkeit freut, sollte man auch zuweilen an den trefflichen Fleck in Berlin erinnern, der sein reifes Manns-Alter durch das Studium dieser Rolle verherrlichte. Gewiß, wer ihn damals, als das Gedicht zuerst erschienen war, diesen Helden darstellen sah, hat etwas Großes gesehen. Ich habe fast auf allen deutschen Theatern auch der Aufführung dieses Gedichtes zu verschiedenen Zeiten beigewohnt; vieles war zu loben, dies und jenes gelang, aber nirgend ward mir etwas sichtbar, das diesem wahren Heldenspiele nur von ferne wäre ähnlich gewesen. Wenn Fleck sagte:

Von welcher Zeit ist denn die Rede, Max?
Ueber der Beschreibung da vergeß' ich
Den ganzen Krieg.

oder:

Tod und Teufel!
Ich hatte, was ihm Freiheit schaffen konnte, —

so sah und fühlte man die tiefste Absicht des Dichters. Wo ist je der große Monolog, und dann die Scene mit Wrangel, wieder so gesprochen und gespielt worden! Welche Würde, welche sichtbare Vision, als er den Traum erzählt, die Worte:

Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder

eröffneten einen Blick in eine unendliche wundervolle Weite. Wenn er in der höchsten Seelenbedrängniß sagte:

Max! bleibe bei mir! — Geh' nicht von mir, Max!

so war in diesem milden, fast gebrochenen Ton so viel Geschichte der ganzen innern Seele, so viel Poesie in den wenigen Worten, daß hier wirklich kein Dichter, auch der große nicht, den großen Schauspieler erreichen kann. Als der Held ohne Erfolg sein Angesicht den wüthenden Truppen gezeigt hat, und er nun wiederkehrt und bloß: Terzky! im Zurückkommen ruft, — wer mahlt oder erzählt wieder, was

in diesem einzigen Worte lag? Schiller selbst sagt uns weder, daß er erschüttert, oder vernichtet, oder blaß u. s. w. zurückkehrt (wie manche Dichter nicht Beischriften der Art genug erfinden können), er hatte aber damals in Flecks Person für einen so schöpferrischen Genius gearbeitet, daß er ihm in dieser Scene gern die ganze Poesie überlassen durfte, die er ja hier mit Worten doch niemals schaffen konnte. Glückliche Zeiten, wenn Genien sich so begegnen!

Iffland gab damals den Piccolomini vortrefflich, und wenn die übrigen Darsteller auch mehr oder minder Tadel zuließen, so sprachen doch selber die Schwächeren die Verse in jenen Jahren viel besser, als man es jetzt sogar von den Guten gewohnt ist. Denn Alle, die in Prosa und Charakterstücken gezwungen waren, natürlich zu erscheinen, die individuell zu sein strebten, hatten (ohne eben den Vers sonderlich zu kennen) noch nicht jene ermüdende Monotonie gefunden, die jetzt die deutsche Tragödie auf der Bühne so sehr entstellt. Scheint es doch, als haben die Schauspieler die Verse zu deklamiren erst verlernt, seit Alles in Versen, sei es übrigens auch noch so unbedeutend, geschrieben wird.

Was vor fünf und zwanzig Jahren der Meister seinen Zeitgenossen zurief, gilt leider auch noch jetzt, vielleicht sogar mehr als damals:

— Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen;
Im engen Kreis verengert sich der Sinn.
Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken,
Und jetzt, an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Was hat der Dichter selbst nicht seit 1798 erlebt, und wie viel Größeres und Wundervolleres hat sich seit seinem Tode 1805 zugetragen! — aber wenn wir unsere Bühne fragen, welche Lehre sie daraus gezogen hat, so muß ihr Mund, wie so mancher verstummen, der wohl Antwort sollte geben können. — —

Des Herzogs Befehl,

von

Töpfer.

Anekdoten, unbedeutende Vorfälle, wenig Witz, das Ganze nur ein Schwank und an die Unterhaltung eines Kabinets von Wachsfiguren gränzend. Von dergleichen Versuchen, die auf allen Theatern gespielt, und allenthalben gern gesehn werden, kann in der Literatur gar nicht die Rede sein; und diese unschuldigen Spielwerke sind auch so bescheiden, dies nicht zu erwarten.

Aber warum sieht man sie allenthalben so gern und so oft? Weil sie gut gespielt werden, weil unsere Schauspieler einer solchen Komposition mächtig sind, ja weil die meisten sogar darüber stehen. Dadurch kommt ein gewisser Humor und Witz in den Schwank, wovon sich im Texte nichts findet.

Der wahre Schauspieler muß seinen Dichter nicht nur verstehn, er muß ihn auch an vielen Stellen überbieten können. Wie der Musiker in der Oper sich des Textes bemei-

stert, so giebt es im größten Dichterwerke viele Stellen, wo der Poet zurückstehn muß, und die Herrschaft der Bühne beginnt, wo der Genius des Schauspielers allein regieren muß.

Erschiene Friedrich II. in seiner wahren, eigenthümli= Größe, wäre der Inhalt dieser Farce ein würdiger, so wür= den die großen Schwierigkeiten von den Schauspielern schwer= lich beseitiget werden.

Auch die Mode will ihr Recht, und diese Possen sind wenigstens unschuldiger, als jene grausamen und blutigen Melodramen nach dem Französischen.

Eßlair zu Dresden.

Brief an einen Freund zu B.

Sie wollen es mir also zur Pflicht machen, über das Spiel des berühmten Eßlair einige Worte zu sagen? Sie meinen, da ich mir einmal die Rolle zugetheilt, über das deutsche Theater Meinungen auszusprechen, so sei es mehr als Nachlässigkeit, von einem Manne zu schweigen, den ganz Deutschland kennt und bewundert, von dem mehr als einer behauptet hat, daß er jetzt unser einziger, vielleicht letzter tragischer Schauspieler sei. — Sie mögen nicht so ganz Unrecht haben, obgleich mich der Ausdruck „Pflicht" erschreckt hat, indem er mich an eine noch schlimmere Verabsäumung erinnert, nicht über das musterhafte Spiel des trefflichen Wolff und seiner Gattin einiges, meinem Versprechen gemäß, bemerkt zu haben, so sehr ich auch im vorigen Jahr durch die Darstellungen dieser ächten Künstler gerührt und erfreut war. Erfülle ich also heute auf gewisse Weise Ihre Foderung, so müssen Sie sich auch nicht wundern, wenn ich nächstens das Versäumte über Wolff noch nachhole, wovon

mich auch Krankheit und manch Hinderniß bisher abgehalten haben.

Eben diese Krankheit ist auch die Ursache gewesen, daß ich Eßlairs Theseus und Tell nicht gesehen habe, sondern nur Dienstpflicht, Wallenstein und Otto von Wittelsbach. Es ist anmaßend, einen wahren Schauspieler nach so wenigen Darstellungen beurtheilen zu wollen; was ich bemerken kann, wird daher mehr Einfällen, als einer wahren Kritik ähnlich sehen.

Dienstpflicht von Iffland ist ein quälendes, widerliches Schauspiel, in welchem ohne wahre Nothwendigkeit die Noth und das Elend eines geringen Lebens uns so nahe gerückt werden, daß wir uns gern von diesem Gemälde wegwenden, weil ihm die innere höhere Wahrheit gebricht. Den alten Dallner habe ich von Iffland selbst und mehrern andern wackern Schauspielern gesehen: aber alle suchten eben nur auch in dieser Rolle das Stück zu erklären, und durch Härte und Schroffheit das Verhältniß zum Sohn darzustellen, gegen welche übertriebene Stärke die spätere Weichheit freilich einen Widerspruch bildet, der sich alsdann weder beim Dichter noch Schauspieler in ein harmonisches Ganze auflöst. Wie überraschend erfreute mich Herr Eßlair, als er sogleich im ersten Auftreten diese scheinbar nahe liegende Foderung der Natürlichkeit aufgab, um seine Rolle in etwas

viel Höheres und Kunstgemäßeres zu verwandeln, in eine poetische und wahre Darstellung, die das Schauspiel selbst in eine lichtere Region erhebt, und aus dieser auch die Motive des Dichters, so viel es möglich ist, in bessere verwandelt. Für den ächten Schauspieler wäre es eine traurige Beschränkung, wenn er mit klarem Bewußtsein, oder poetischen Instinkt niemals das ihm oft so dürr und unverständig Dargebotene freier und kühner auffassen, und in seiner Region uns ein Kunstwerk erschaffen dürfte, das oft, wenn er nur dem sogenannten Dichter folgte, unmöglich hervorzubringen wäre; vorausgesetzt, er ist seiner Sache gewiß, er liefert ein harmonisches Ganze, und giebt uns wirklich, statt jener ängstlichen gequälten Malerei, ein Gemälde im großen Styl. Diese Behauptung ist auch nichts weniger als paradox, denn wie wäre es sonst möglich gewesen, daß Schröder in so manchen Darstellungen ganz und gar das Gegentheil von dem gezeigt hätte, was so viele an Iffland oder andern Künstlern bewunderten.

Und eben jene alte, große Schule unserer deutschen Schauspielkunst hat mir Eßlair im Dallner einmal wieder vor die Seele geführt. Dies war wieder einmal ein lebendig gewordenes Theater, Spiel und Rede statt des Hersagens und Herbetens unserer jüngeren Deklamatoren, Wahrheit, Natur und Größe, die höchste Täuschung, deren wir

jetzt so oft entbehren müssen, ja die uns jüngere Kritiker wohl gar als etwas Ueberflüssiges schildern möchten. Meine höchste Bewunderung erregte es, daß (gerade wie Schröder und ähnliche) der treffliche Mann dies so ohne Anstrengung und ohne viele Mittel hervorbrachte, so einfach Alles und naturgemäß, daß wir alle vom ersten bis letzten Augenblick der Ueberzeugung waren, es könne und dürfe gar nicht anders sein. Vielmehr vergaß Jedermann den Schauspieler, und die Rührung und Erschütterung am Schluß des vierten Actes werde ich so wenig, wie Alle, die zugegen waren, jemals vergessen. Diese Momente, gestehe ich ohne Zurückhaltung, gehören zu den größten, die ich nur jemals in einem Theater erlebt habe.

Jüngere Schauspieler, die sich zum Schwulst oft nur zu gern verlocken lassen, können in dieser Darstellung die Natur und Wahrheit, die einfache Größe und Erhabenheit erkennen lernen. Die Freude, die uns allein das Schauspiel geben kann, daß uns diese Empfindungen und Anschauungen so bedingt und modificirt zugeführt werden, daß Nüancen, die alle, so mannigfaltig sie auch sein mögen, aus einer Grundform, aus einem Grundton hervorgehen, uns so das Höchste erscheinen lassen, hatten wir an diesem Abend in vollem Maße. Wir sahen den rüstigen Greis, in Geschäften, in den Schreibzimmern aufgewachsen und alt ge-

worden, einen Mann, der eben darum zart und weich empfinden kann, weil er stark und in allen Dingen consequent ist, der seinen Werth kennt, ohne je vor sich oder Andern zu prahlen; ruhig stolz, ohne Eitelkeit; fest, ohne Rohheit; weich, ohne schwächliche Empfindsamkeit. Seine Kränkungen fühlt er tief im Herzen, er ist zu männlich, sie auf umständliche oder auffallende Art zu äußern, aber wenn wir seinen Schmerz wahrnehmen, so erschüttert er uns nun auch um so gewaltiger. Sein Betragen gegen den Fürsten, seine Klagen und Rechtfertigungen, alles höchste Wahrheit, immer in Ton und Geberde des Subalternen, aber immer der Greis, der Geschäftsmann, der Mann von Erziehung. — Kurz, mein Freund, um Alles, was ich sagen könnte, in wenige Worte zusammen zu fassen, diese Darstellung war eine vollendete; wer hier noch etwas vermißte, oder anders wünschte, der würde mir eigensinnig und verwöhnt erscheinen. Gewährte uns nur das Theater monatlich zweimal eine ähnliche Erscheinung, nähmen wir nur zu Zeiten dergleichen Eindrücke von dort mit uns, so wäre alles Schelten über diese Anstalt höchst überflüssig.

Also gar nichts bei diesem trefflichen Künstler von der neueren Schule? Und doch. Er läßt zu Zeiten das stumme e nachschleppen, ja er gönnt ihm mitunter einen bebenden Accent: etwas, woran man alle neuern Recitirenden erken-

nen kann, und woran sich mein Ohr durchaus nicht gewöhnen will. Aus der Verlegenheit, die den Spielenden so manche der neuern Verse erregen, hat sich diese Unart erzeugt. Hören wir doch in Lieben, Leben u. dergl. so oft den Hauptaccent auf die letzte stumme Sylbe gewaltsam werfen, und den Perioden in der Höhe wie eine Frage endigen, und selbst von berühmten Schauspielern und Schauspielerinnen!

Ueber Eßlair, als Wallenstein, wird mein Urtheil sich anders beschränken und ausdrücken müssen. Es ist gewiß, das tragische Spiel der Franzosen, dem man wohl zu verschiedenen Zeiten nachgeeifert hat, kann und wird nie auf unserer Bühne, so wenig wie auf der englischen, einheimisch werden. Die Gründe, warum, liegen viel tiefer, als daß es eine Sache nur eines vorübergehenden, wandelbaren Geschmackes sein sollte. — Haben doch selbst Eckhof und Ackermann in früheren Zeiten, als man alle Trauerspiele der Franzosen bei uns gab, und Elias Schlegel und andere in dieser Manier dichteten, niemals ganz jenen rednerischen Schwulst, jene Uebertreibung den Deutschen annehmlich machen können; sie vermieden jene Art, wenn sie auch an sie erinnerten, und suchten sich jenes Spiel, jene Rhetorik zu erschaffen, die auch einfache Natur und erhabene Naivetät nicht ausschließen, welche die Franzosen auf ihrer tragi-

schen Bühne durchaus nicht brauchen können und wollen. (Wer möchte übrigens in Abrede sein, daß schülerhafte deutsche Schauspieler nicht ihr Spiel und ihre Rede wohl könnten nach guten französischen Vorbildern regeln lernen)?

In einer Geschichte des Theaters verdient es wohl untersucht zu werden, warum die Tragödie der Franzosen so ward und werden mußte, was sie in diesen conventionellen Regeln festhält, und weshalb auch das Beste, was gegen diese angewöhnte und von einseitiger Kritik gerechtfertigte Manier geschieht, immerdar als Ketzerei von der Literatur ausgeschlossen bleibt, und nur als seltsame Erscheinung einen bald erlöschenden, wenn auch heftigen, Enthusiasmus erregt. Denn selbst der Zweifel kann noch erhoben werden, ob denn die tragische Bühne der Franzosen eine wahre nationale sei, ob denn nicht doch einmal eine Zeit eintreten könne, die dieser Usurpation ein Ende mache. Es dürfte aber schwerlich bloß durch gelehrte Kämpfe geschehen, es setzt diese literarische Begebenheit eine politische Regeneration voraus, die wohl noch in weiter Ferne und unkenntlich wandelt.

So wie das englische Theater sich bildete, entwickelte und vollendete es seine Tragödie, die jenen Insulanern, wie uns, wohl immer zum Vorbilde dienen wird. Leidenschaft, Wahrheit, Tiefe wollen erheben und erschüttern, und drängen die Rhetorik in den Hintergrund, verschmähen jene kon-

ventionellen und schon fertigen Phrasen für Leidenschaft und Größe, und suchen nicht nur im Natürlichen, sondern selbst im Humor, ja zuweilen im Komischen Hülfe, um das Gemälde recht treu und ergreifend zu machen. So wie die Deutschen sich besinnen lernten, suchten sie sich diese Formen anzueignen, und selbst in allen Verirrungen und Entstellungen blickt dies Bestreben durch, welches ohne Zweifel ein ächtes und nationales ist. Immer ist auch die Kunst des Schauspielers diesem Geiste gefolgt, und in England sowohl wie in Deutschland waren die größten Tragödien-Spieler diejenigen, die auch im Lustspiel, in Charakter-Rollen als die vorzüglichsten erschienen. Wie man einen tragischen Charakter des Shakspeare groß und wahrhaft darstellen kann, ohne eben so, wie der Dichter gethan hat, hie und da, aus dem Schauspiele einen Ton, einen Anklang und Anhauch, einen Uebergang, einer Pause u. dergl. mehr hinüber zu nehmen, ist mir unbegreiflich, auch waren Eckhof, Schröder, Reinicke, Bockmann, gerade wie Burbadge, Betterton und Garrick im Komischen, wie im Tragischen, große Künstler.

So wenig Schillers Werke mit den Shakspearschen Aehnlichkeit haben mögen, so sind sie doch darin trefflich und ihnen verwandt, daß sie die Töne der Natur, die einfache Rede, die Naivetät nicht ausschließen, sondern auch in der Erhebung die ächte Simplicität nicht verscheuchen.

Dies ist es auch, was den Wallenstein, so wenig er sich einer ergreifenden Wirkung erfreut, national gemacht hat, und was ihn auf der Bühne immer als ächtes Volksschauspiel erhalten wird. Wenn also Eßlair in der Darstellung des Charakters so vieles hinüber nimmt, was man wohl prosaisch, natürlich, untragisch nennt, so ist er deshalb nur zu loben, denn nur dadurch kann er der Schöpfung des Dichters Wirklichkeit und Leben mittheilen. Der natürliche, ungezwungene Ton dieses Schauspielers ist durchaus edel und geistreich, so seine Geberde, sein Auftritt und alles das, was die Natur schon muß gegeben haben, um aus einem begabten Mann einen Künstler zu bilden. Man wird durch ihn nicht leicht an das Theater erinnert, und leere Deklamation, oder jene Lückenbüßer der Geberde, die bei gewöhnlichen Spielern so oft vorkommen und nichts bedeuten, kann man an ihm nicht tadeln. Trefflich war die Erzählung des Traumes, ganz Handlung, ganz wieder belebte Gegenwart; diese Weise, eine Erzählung des Dichters in eine wirkliche Vision zu verwandeln, steht nur wenigen Schauspielern zu Gebote, die immer nicht begreifen wollen, daß ein epischer Vortrag ein ganz anderer, als der des Dialogs oder Monologs sein müsse. Seine Klage über Octavio: „Das war kein Heldenstück, Octavio!“ u. s. w. war durch den einfachen Ton erhaben, rührend und eindringlich, die Rede: „Es ist

entschieden, nun ist's gut" u. s. w. durch den kräftigen, vollen Ton des schönen Organs erschütternd. Die Scene mit den Kürassieren, die Art, mit welcher der Fürst sie überreden will, ist trefflich, Alles wirkend, handelnd, kein Ton schwach und unbedeutend: die höchste Rührung mußte jeden Hörer ergreifen, als Wallenstein den Max wieder zu sich hinüber führen will; diesen herzlichen Tönen konnte sich kein Gemüth verschließen; auch in den letzten Scenen war fast Alles zu loben, der Anstand war oft groß und majestätisch, die Art, wie sich Geberde und Stellung entwickelten, oft überraschend und doch edel und natürlich.

Und dennoch! — Hatte mit allen diesen Vorzügen und großen Eigenschaften uns der Künstler nun wirklich den Schillerschen Wallenstein gegeben, oder auch ein Gebilde eigener Imagination erschaffen, das durch innere Konsequenz und begeisterte Anschauung, Haltung und Wahrheit bekommen hätte? — — Ich zweifle am letzten, wie am ersten. Jene Töne der Natürlichkeit, jenes Fallenlassen der tragischen Rede, die oft wie in einem Seufzer erstickt, wie in einer elegischen Klage verhallen kann, bringen, recht eingesetzt, ohne Zweifel die größten, die erschütterndsten Wirkungen hervor. Darin bestand zum Theil die große Macht Schröders, das Gemüth erschrak, wenn im Schmerz plötzlich nun ein hingeworfener, wegfallender, wie verschwinden=

der Laut die Größe der Verzweiflung und zugleich die rührendste Ermüdung der Seele ausdrückte. Oder wenn der Jammer sich zuweilen wie in einer willkührlich humoristischen Umkehrung in sein Gegentheil Luft machen wollte, und durch das krampfhafte Ringen nach erlogener Heiterkeit nur wie durch einen Blitzstrahl die Tiefe des Elends noch gräßlicher erhellte. Hier schien, möchte man sagen, die Komödie wie aus der Ferne in den Schmerz der Tragödie hinein, trat aber nicht wirklich selbst als solche im Trauerspiel auf, — und das Letzte ist, wie ich glaube, eben das Uebertriebene einer eigentlichen Schönheit, wodurch Eßlair so oft seine herrlichsten Wirkungen gewissermaßen parodirt und geradezu vernichtet.

Denn es giebt einen Ton des Ernstes, der nicht nur in der Tragödie, sondern selbst im Drama, ja im Lustspiel nicht zu plötzlich abfallen, und sich völlig in die Region einer trockenen Nüchternheit versenken muß. Dies hebt ein für allemal jede Täuschung auf, und zeigt uns nur den Schauspieler, der sich diese Manier zu eigen gemacht hat. Und das ist es, wodurch Eßlair in dieser Rolle mehr als einmal die Dichtung zerstört hat. Selbst durch die Art, wie er die Erzählung des Traumes, die so trefflich war, schließt, fällt die schön aufgerichtete, uns so nahe gebrachte Vision wieder völlig zusammen. Die Verse:

Und dieses Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Bannier's verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,

spricht der Darsteller voll und mit starkem Accent, am meisten hebt er den dritten heraus, dann macht er eine lange Pause, geht vor, und sagt prosaisch, gebrochen, nur eben noch verständlich, im leichtesten Ton der Conversations-Sprache:

Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.

Es macht Effect auf die Menge, aber einem solchen Effecte mußte ein so wackerer Künstler vielmehr aus dem Wege gehn, weil die Unnatur und Unrichtigkeit Jedem, der das Gedicht fühlt, zu sehr in die Augen fällt. Daß der Vetter an jenem verhängnißvollen Tage den Schecken ritt, ist es ja nicht, was des Helden Imagination erfüllen und sein Gemüth erschüttern kann, — sondern daß Roß und Reiter (sei dieser auch, welcher er wolle) niemals wieder gesehen wurden, das ist es, was die Hörer erschrecken soll, wovor Wallenstein wieder von neuem staunt. Nach einer kleinen Pause muß gerade dieser letzte Vers am meisten hervorgehoben werden, so wie Fleck ihn sprach, der dann von neuem in die Leere starrte, als ob er das Bild und seine Bedeutsamkeit sich wieder vergegenwärtigen wollte.

Schon früher erwähnte ich bei Gelegenheit des Wallenstein dieses großen Schauspielers. Und freilich, wenn man gegen das Andenken eines Künstlers gerecht sein will, so muß man gestehen, daß er es verstand, dem Gedicht eine Einheit und Vollendung zu geben, die in dieser Rolle durchaus nichts mehr entbehren ließ. Sein großartiges Ahnungsvermögen erklärte manche Stelle, und setzte sie in ein so helles Licht, in welchem sie dem Dichter vielleicht selbst nicht so deutlich vorgeschwebt hatte. Eßlair ist im Gegentheil zu wenig Wallenstein, er verkürzt den Dichter in vielen seiner schönsten Scenen, und unsere Imagination sieht beim Lesen weit mehr, als der Schauspieler unsern Sinnen darstellt. Und doch ist das nur ein wahres Theaterspiel, wenn selbst die schöpferische Phantasie des Zuschauers, der mit dem Gedichte innig vertraut zu sein wähnt, durch neue Entdeckungen überrascht wird, wenn das Ganze, so wie einzelne Scenen und Stellen, dem Kenner in ein neues, überraschendes Verhältniß treten, wenn bei Wiederholung auch das Alte, vorher Unbeachtete in frischer Bedeutung sich erhebt, mit einem Worte, wenn das Spiel zu einem wahren, für sich lebenden Kunstwerke erhoben wird.

Eßlair nimmt aber sogleich vom Anbeginn den düstern, grübelnden Helden zu leicht, zu fröhlich und hell, das finstere Gemüth wird uns nicht sichtbar, und so blieb der

erste Monolog, gewissermaßen der Mittelpunkt der ganzen Dichtung, zu unbedeutend. Hier war es, wo Fleck tief erschütterte, indem er uns die wahrhaft tragische Situation, das Gespenstische in Wallensteins Gemüth deutlich machen konnte; um so schlagender ergriffen uns die Wahrheiten, die dieser Geist in seiner hohen Spannung auszusagen gezwungen ist. Eßlair's Wallenstein scheitert nicht so wohl, weil er zu tiefsinnig und grübelnd schwerfällig ist, sondern weil er aus Leichtsinn die Mittel nicht achtet, die er nothwendig gebrauchen muß. So erschien die Scene mit Wrangel bei weitem nicht groß genug, und die verschiedenen tragischen Unglücksfälle wirkten viel zu wenig auf das Gemüth und die Stimmung des Helden, der immer wieder in seinen zu leichten und hellen Ton zurückfiel. Niemand wird mich so mißverstehen, als wenn ich verlangte, daß er klagen und winseln sollte; er darf, wie ihn auch der Dichter gezeichnet, seine große heroische Seele nicht verkleinert zeigen; aber es giebt gewisse Erschütterungen, die die Seele so tief in ihrer Wurzel erfassen, daß auch selbst die Töne der Freude von dem ewigen Schmerze nachklingen. Und daß wir dies fühlen und verstehn ist die Aufgabe einer jeden Tragödie.

Wohl mag es keine leichte Aufgabe sein, die Rolle des Wallenstein genügend und als ein Ganzes darzustellen, alle scheinbaren Widersprüche zu verflößen, das Wunderbare mit

Staatliche Bibliothek Bamberg

dem Gewöhnlichen, den Astrologen mit dem Feldherrn, den Fühlenden, sich Mittheilenden mit dem einsamen, zurückstoßenden Grübler zu vereinigen. Am schwersten wird es immer, den Astrologen mit seinem Wunderglauben, mit der Lehre, die er bei jeder, zuweilen unpassenden Gelegenheit leidenschaftlich predigt, zu einer wahrhaften und überzeugenden Anschauung zu bringen. Diese Sonderbarkeit war es gerade, welche Fleck aufgriff, um sie zum Vorherrschenden im Charakter des Helden zu machen. So wie dieser auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbare schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die ihm nur allein zu Theil geworden war; so sprach er ernsthaft und wahr nur zu sich selbst, zu jedem Andern ließ er sich herab, und schaute auch während des Gesprächs mit jenem in seine Träume hinein. So fühlte man, daß der so mannigfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen, denn gerade diese scheinbare Weisheit stand mit der Wirklichkeit und ihren Foderungen in einem zu grellen Kontraste.

Dadurch erhielt Alles Wahrheit und tragische Tiefe, selbst Manches, wo es den Leser dünken möchte, als habe

der Dichter seinem poetischen Gelüste zu sehr nachgegeben. In der Scene des zweiten Actes, in welcher Wallenstein sein Vertrauen zu Octavio rechtfertigen will, und endlich dem Terzky und Illo, so sehr er auch diese verachtet, jenen Traum erzählt, und wie er ein Pfand vom Schicksal bekommen habe, und wie diese scheinbare Wunderbegebenheit natürlich die ganz prosaisch Gestimmten nicht überzeugt, — ist es eine erhabene Ironie des Dichters, die uns Fleck so fühlbar machte, daß der Zuschauer erblaßte, wenn er nun die Worte hörte:

Seid ihr nicht wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen Stunden lang!

Diesen Wahnsinn, der seine erzählte Vision „Vernunftsprechen" nennt, schien Eßlair nicht zu fühlen, denn er nahm die Stelle zu gewöhnlich ehrbar, die Fleck mit höhnendem Uebermuth und im ganzen Gefühl der höhern Weisheit sprach, wodurch uns eben die tiefe Verwirrung des unglücklichen Wahnsinnigen recht fühlbar wurde.

Wenn Fleck's Wallenstein nun zu Zeiten von dieser Traumhöhe einbrechend herabsank, um ganz Mensch zu werden, wie in den Scenen mit Max, in seinen Klagen über Octavio, am Schluß, und nachdem er ohne Wirkung die Armee angeredet hat, so war die Erschütterung in der

That so stark und angreifend, daß es schwer ist, Worte dafür zu finden. Wie es denn überhaupt der Triumph und das Unglück des mimischen Künstlers ist, daß der Augenblick sein gelungenes Werk so vor unsern Geist und die Sinne hinstellt, wie es keine andere Kunst vermag, und daß sich von dieser Herrlichkeit nichts festhalten und aussagen läßt, sondern nur noch die Erinnerung elegisch sich den Genuß zurückrufen kann. —

Otto von Wittelsbach und einige ähnliche Ritterschauspiele mußten uns, seit Göthe in seinem herrlichen Götz uns ein deutsches National-Schauspiel gegeben hatte, bis auf Schiller's große Arbeiten, als Surrogate der Volks-Dramen dienen. Starke und beredte Leidenschaftlichkeit, das Vorführen einer großen, thatenreichen Zeit mit ihren biedern Gesinnungen, vorzüglich aber das unvergleichliche Spiel der damaligen Schauspieler machte diese merkwürdigen Versuche allen Provinzen des deutschen Reichs annehmlich. Dazu kam noch bei den meisten dieser Stücke ein gewisser demokratischer, ja demagogischer Geist, der bei Dichtern wie Zuschauern die Stelle der ächten poetischen Begeisterung vertrat, und dem biedern Ritter gegen seinen Fürsten, oder dem Fürsten gegen den Kaiser große und eindringliche Worte in den Mund legte. Selbst der Kaiser durfte sich mit Beifall vernehmen lassen, wenn er es mit

der Geistlichkeit oder gar mit dem Papste zu thun hatte, und so war eine treffliche Stufenleiter von Recht und edelmüthigen Gesinnungen gebildet, auf welcher Dichter so wenig wie unterrichtete Zuschauer irren konnten. Freilich wurde in andern bürgerlichen Stücken selbst der Adel wieder auf empfindliche Art zurecht gewiesen, und sogar bürgerliche Obrigkeiten mußten auf einer tiefern Linie von Bauern oder der Armuth wieder ihre Lection empfangen, und nur in alten, damals verworfenen komischen Stücken war etwa noch jene poetische Unbefangenheit anzutreffen, die, wie die Nemisis oder der Tod, alle Stände ohne Unterschied ergreift, und komisch oder tragisch zu mannigfaltigen Endzwecken braucht.

Doch spotten wir nicht über jene Dichter, die noch immer nicht ganz unter uns ausgestorben sind. Wissen doch manche gelesene und berühmte Geschichtschreiber sich auch nicht die großartigen Welthändel verflossener Tage anders, als durch engherzige Beschränktheit mit partheiischer Vorliebe zu erklären: giebt doch auch ein Sismondi jedem Kaiser unbedingt gegen jeden Papst Recht, welches der weltliche Monarch freilich sogleich wieder einbüßt, wenn er sich mit den freien Ständen in Kampf einläßt, mögen übrigens die Umstände, die Auffoderungen sein, welche sie nur immer wollen.

Philipp von Schwaben, ein edler Hohenstaufe, wird in der Blüthe seiner Jahre und seines Glücks, nachdem sich endlich alle Widersprüche, die ihm feindlich waren, zu lösen scheinen, von einem wilden, jähzornigen Mörder auf abscheuliche Weise überfallen, und meuchlerisch hingerichtet. Seine unmündigen Kinder begehren bei der Reichs-Versammlung Rache und Hülfe, alle Fürsten sind erschüttert und gerührt über den plötzlichen Fall menschlicher Größe, und der Mörder, den die Geschichte kaum kennt, von dem nur ungewisse Sage die Ursachen vermuthet, die ihn zu diesem Frevel vermocht haben, wird endlich gestraft. Diese große Begebenheit, ein ächter Vorwurf nationaler Tragödie, wartet noch auf ihren Dichter. Indessen hat es damals dem Verfasser des Otto von Wittelsbach beliebt, für's Erste die Sache umzukehren, den Mörder in aller Hinsicht zu entschuldigen, wenn auch nicht ganz zu rechtfertigen, und den edlen Kaiser dafür an den Pranger zu stellen. Denn etwas anders ist diese schülerhafte Zeichnung wohl nicht zu nennen, die als ein widerliches Zerrbild ausfallen mußte, um die Tugenden und die Seelengröße des Otto nur desto leichter von der Leinwand heben zu können*).

---

*) Leser, die sich für Geschichte interessiren, kann man in Hinsicht dieser Begebenheit, wie der meisten wichtigen Unterhandlungen des

Indessen will ich diese Entstellung und Umkehrung der wahren Geschichte, die einer kräftigen und eindringlichen Manier aufgeopfert ist, bei einem Schauspiel, das immer noch nicht zu unsern schlechtern gehört, nicht allzu ängstlich aufstechen. Trotz der ganz schwachen Composition und dem Mangel an Charakteren ist es dem Dichter gelungen, dem Zorn eine große und würdige Sprache zu leihen, und dem Gefühl gekränkten Verdienstes ein großes Interesse zu geben. Es war seitdem die Aufgabe der Schauspielkunst, diesen edlen, erhabenen Zorn uns in seinem höchsten Feuerglanz zu zeigen, so daß uns aus dieser, auf das Aeußerste getriebenen Leidenschaft ein überirdisches Bild, etwas Unendliches anschaute, und uns so in die höchsten Regionen des Fühlens entrückte. Eine wahrhafte Idee konnte aufgehn, und dann vergaßen wir Alle gern über der Vollendung des Spiels die Schwäche des Dichters.

Eßlair's Otto war im Auftreten ganz der biedere Ritter, der so naiv und anspruchlos sein Wesen verkündigt, daß alle Herzen ihn lieben müssen. Sein Gang, seine Stellung, Ge-

---

sogenannten Mittelalters, auf das classische Werk des Hern. von Raumer über die Hohenstaufen verweisen. Jetzt sollte nun wohl endlich, nachdem sich die Stimme der historischen Weisheit hat vernehmen lassen, das thörichte Verlästern und das unwürdige Vertheidigen des Mittelalters verstummen.

berde und Sprache waren vom Wallenstein, noch mehr vom Dallner, verschieden, und dies Bestreben, jede Rolle in alle ihre Nüancen hinein zu individualisiren, ist sehr zu loben. Sein Ton in den herzlichen, einfachen Reden war unvergleichlich, ich möchte sagen musterhaft, so wie die Erzählung von den beiden Hunden, die Scene mit dem blauen Ritter, das Gespräch mit dem Fräulein, in welchem die edle Naivetät rührte, das Gefühl seiner Kränkung, so wie Alles, was nicht die Gegend des Zorns oder der Wuth berührte. Trefflich unterschied der Künstler, daß sich sein Gefühl weit mehr als das einer gekränkten Freundschaft, als des beleidigten Stolzes äußerte; jeder Ausruf, jeder Tonfall war erschütternd und hinreißend. Aber die Hauptsache, durch welche diese Rolle ehemals mit Recht so berühmt geworden ist, war verfehlt; diese große Zeichnung (wenn man nämlich unsere ältern Schauspieler gesehen hat) war kaum wieder zu erkennen.

Scholz und Fleck (und gewiß hat Reinicke in demselben Sinne gespielt) hatten für diese Scenen der sich steigernden Wuth noch ein ganz anderes Organ, ganz andere Töne aufbewahrt, als man bis dahin von ihnen vernommen hatte. Dieser übermenschliche Zorn in seiner edelsten Gestalt drückte sich nehmlich in einer wunderbaren Redekunst, in rollenden, donnernden Perioden aus, in denen jede Pause, jedes schein-

bare Ermatten der Stimme, den fürchterlichen Eindruck verstärkte und zu noch schreckhafteren Klängen der Wuth und Raserei vorbereitete. Wenn endlich der Kaiser die letzte Geduld des Gemißhandelten erschöpft hatte, so erfolgte jene gräßliche Pause, und der schreiende, wild ausgestoßene Ruf: „Herzog Philipp!“ — Im Wahnsinn das Hauen mit dem Schwert, und dumpf, fast lachend, die sonderbare Rede: „Was wollen die Hunde mit ihrem Gebell?“ — Dann stürzt der Pfalzgraf hinein, und nach langer Pause, die hier sehr tragisch wirken kann, kehrt er bleich, sich auf sein Schwert stützend, und „Kaisermörder“ stammelnd, wieder aus dem Gemach, indem der Bruder den halb Ohnmächtigen fast mit Gewalt fortzieht und forttreibt.

Diese größte Entwickelung vermißte man in Eßlair's Darstellung nun ganz. Sei es Mangel an Organ, sei es ein falsches Studium, im Ausbruch des Zorns zerstörte er selbst alle Täuschung, indem er langsam, Sylbe für Sylbe stark accentuirend, die Worte monoton herausstieß, statt sie in vollen, eilenden bald, bald zögernden Perioden, einem Strome, einem Gewitter gleich dahin rollen zu lassen. Auch blieb hier wieder sein Angesicht zu heiter und freundlich. Das „Herzog Philipp“ brachte endlich gar keine Wirkung hervor, was er auch selber fühlte, indem er den Ausruf drei oder vier Mal auf und hinter der Bühne wiederholte. Als

er zurückkam, sank er, wie man es jetzt immer sieht, zu Boden, was unter diesen Umständen nur von schwacher oder gar keiner Wirkung ist.

Den Monolog des fünften Actes „Gieb mir Frieden, Wittelsbach!" sprach er nachher in einem heitern, unbefangenen Ton, als wenn nichts besonderes vorgefallen wäre, in der Art, wie er manche Stellen im Wallenstein fallen ließ.

Doch genug des Tadelns und Hofmeisterns eines schönen, ausgezeichneten Talentes, und schlimm, daß die Kritik in dieser Kunst mehr, wie in einer andern, das Persönliche berühren muß. Ich wäre weniger umständlich, am wenigsten öffentlich, gewesen, wenn ich nicht Eßlair für einen der wenigen ausgezeichneten Schauspieler unser jetzigen Bühne hielte. Wie gern hätte ich seinen Lear gesehen, um zu wissen, in wiefern er mit meinen Vorstellungen von dieser Rolle, oder mit Schröder und Fleck zusammen trifft. Wie sehr habe ich beklagt, selbst seinen Tell, der allgemein gefiel, so wie seinen Theseus, versäumen zu müssen. Ist mir nach so wenigen Proben seiner Kunst ein bestimmtes, scharfes Urtheil erlaubt, so möchte ich sagen: es fehlt ihm nichts, um ein großer Schauspieler zu sein, als daß er jene große Schule eines Schröder, Reinicke, Fleck und anderer, gesehen hätte, um sich früh nach diesen Mustern zu bilden, damit

er das Ideal, das in seinem Innern lebt, um so anschaulicher hätte ausgebären können. — Und wieder, — sollte ein Mann, der eine solche Schöpfung, wie den Dallner, liefern kann, — nicht auch ohne äußere Beihülfe im Stande sein, das Größte und Schönste vollendet hervorzubringen? —

Der Unschuldige muß viel leiden,

Lustspiel in drei Aufzügen

von

Th. Hell, nach dem Französischen.

Die Variation eines Thema, das schon oft da gewesen ist. Leicht und unterhaltend befriedigt der Scherz, ohne sich für etwas Höheres zu geben, als wofür er gelten kann. Ich weiß nicht (da ich das französische Original nicht kenne), wie viel von dem glücklichen Erfolg dieses leichten Lustspiels dem deutschen Bearbeiter zuzuschreiben ist; auf jeden Fall kann der fremde Gast sich wohl über seine neue Gestaltung nicht beklagen. Vielleicht war es unmöglich, die Einleitung, die sich etwas gewaltsam in einem langen Monologe vorträgt, umzuändern; viele neuen französischen Schriftsteller lieben es, sich auf diese Art die Sache leicht zu machen. Ein altfränkischer Prolog wäre unter solchen Umständen vielleicht am besten, und ließe eine Art von Witz zu (indem die Zuschauer selbst in das Spiel hineingezogen würden), von dem wir jetzt zu selten etwas hören können.

Am Abend der ersten Darstellung war das Publikum so günstig gestimmt, daß es in der That recht erfreulich mitspielte. Kein Einfall wurde überhört, jede Beziehung ergriffen. So sollte es wohl immer sein, um Dichter und Schauspieler zu unterstützen; es würde dann manches möglich werden, was jetzt nur vergebliche Wünsche scheinen. Der Billige mußte auch die Darstellung loben, die sich durch Raschheit und Präcision auszeichnete.

Käthchen von Heilbronn,

von

Heinrich von Kleist.

Ein ächtes Volksschauspiel, von einer Kraft und Innigkeit, wie wir noch kein anderes besitzen. Die Fehler, die man an ihm rügen muß, sind auch dem blödesten Auge sichtbar, und es könnte Verwunderung erregen, daß derselbe Dichter, der die Gewalt hatte, die beiden Hauptpersonen zu erschaffen, der diese ergreifenden Situationen, die jedes Herz erschüttern, malen konnte, sich so ohnmächtig bewies, Alles zu einem Ganzen zu runden und befriedigend zu schließen.

Zu sehr hat sich der entzückte Dichter von den Hauptfiguren hinreißen lassen, und so zum Schluß, ehe dieser vorbereitet ist, etwas zu gewaltsam hingearbeitet, so daß das eigentliche Ende mehr einem glücklichen Zufall, als seinem Studium überlassen blieb. Ein solcher Zufall tritt aber niemals ein, und ist der Autor mit seiner Arbeit erst so weit vorgedrungen, so ist es dann auch zu spät, im Anfange und im eigentlichen Plane noch viel ändern zu wollen. Ein

Volksschauspiel wird es uns aber dennoch bleiben, da es die Gefühle aufregen muß, die in jeder Brust schlummern, da es sich weder an die Bildung, noch an die Launen dieses oder jenes Standes, oder vorübergehenden Bedürfnisses anschließt, sondern Wahrheit und Natur selbst malt. Die besten Werke der Nation sollen und werden immer auf diesem Fundamente ruhen, und der Dichter, der nicht für sein Volk, sondern etwa für die Höhern und sogenannten Gebildeten schreiben will, giebt in diesem Vorsatze schon sein schönstes Vorrecht auf. Man verstehe mich aber nicht so, als wenn es nicht auch herrliche Werke geben könne, die sich selbst einen engern Kreis ziehen. Besitzen wir dergleichen doch auch.

Das Drama Kleist's ist an vielen Stellen gar zu schwach, auch springt es zuweilen sonderbar, überläßt zu viel unserm Errathen, und malt in andern Scenen Alles bis in die geringste Kleinigkeit hinein aus.

Man erlaube mir, die Worte zu wiederholen, die ich als Herausgeber des Kleistischen Nachlasses über dieses Werk gesagt habe: »Kleist wendete sich zu einer in allen neuern Sprachen wiederholten Romanze von der wundersamen Treue und Ergebenheit eines weiblichen Wesens gegen den Mann, den es liebt. Diese alte, oft variirte Sage, hat der Dichter von neuem auf seine Weise verwandelt, und ein

Gemälde gebildet, so ganz vom reinsten Hauch der Liebe beseelt und erfrischt, so rührend und bezaubernd, dem Wunder des Mährchens und doch zugleich der höchsten Wahrheit so verschwistert, daß es gewiß als Volksschauspiel immer unter uns leben wird. Der Charakter dieses Mädchens und ihres Geliebten, der sein Gefühl für sie sich kaum gestehen will, ist so zart und kräftig, so rührend und erschütternd, daß sich wohl nur wenige Gemüther diesen Eindrücken verschließen können. Jeder neue Gegenstand muß dem dramatischen Dichter eine neue Form liefern, und Kleist ist deshalb nicht zu tadeln, wenn er dieses Gedicht, welches er ganz als Volkssage behandelt, nur locker verknüpft, wenn die Theile nicht ängstlich genau zusammengefügt sind. Diese leichtere Art, welche Episoden zuläßt, Charaktere etwas mehr ausmalt, als es, genau genommen, der Gegenstand erfordern würde, Begebenheiten anreiht, die den Anschein des Zufälligen haben, verstattet eben auch dadurch einen Durchblick in die große, freie Natur, welches Alles zusammen die Lieblichkeit des Inhalts noch heimischer und zauberreicher durch die Contraste macht. Aber es scheint fast, daß der Dichter sich dennoch mehr von seinen Lieblings-Charakteren, als von dem gereiften Plane des Gedichtes habe durchdringen lassen; denn die Art, wie die Entwickelung geschieht, wie der Schluß vorbereitet wird, ist etwas zu gewaltsam

und steht ganz isolirt; der Kaiser, der auf diese Art das Stück beendiget, und in einem Monologe, der abgerissen und unbedeutend ist, seinem Herzen Luft machen und uns den wahren Zusammenhang erklären muß, erscheint weder zu seinem eigenen, noch zu des Dichters Vortheil, auch wird durch die Erkennung das herzliche Gefühl des vermeintlichen Vaters ziemlich verdunkelt; die mährchenhafte Häßlichkeit der Kunigunde ist übertrieben, und für die Phantasie um so unmöglicher, sie sich vorzustellen, je mehr der Dichter das widerwärtige und unnatürliche Bild uns nahe bringen will. Dies ist wieder die Lust, über Natur und Wahrheit hinauszugehen. Was die Visionen, das Nervenfieber und das Bleigießen betrifft, so wird man hier wieder an die kleinliche Katastrophe des Schroffenstein erinnert, obgleich die gegenwärtigen Bedürfnisse schon weit außerhalb des Schauspieles liegen, und auch geschickter und poetischer benutzt sind; sie stören aber dennoch, weil sie der Würde und Poesie des Gegenstandes widersprechen, indem der Dichter diesen Aberglauben roh, und ohne ihn seinem Werke inniger zu verschmelzen, hat auftreten lassen. Es dürfte eine gewagte Unternehmung sein, diesen wunderbaren, duftigen Strauß neu zu ändern und zu binden, ohne etwas von dem zarten Blumenstaub zu verwischen, und den frischen Morgenthau zu verschütten."

So ängstlich ist nun der Bearbeiter freilich nicht verfahren, denn er hat nicht nur den alten Fehlern noch auffallendere neue hinzugefügt, sondern auch zuweilen dadurch, daß er eine Rede aus ihrem Zusammenhange gerissen, sie aus einer Schönheit in etwas Unbedeutendes verwandelt. Der Cherub, der Käthchen aus dem Brande rettet, ist allen, ihr selber unsichtbar. Nur so ist er poetisch. Der Umarbeiter läßt ihn von allen gewahr werden, die Landschaft spricht nachher über diese Erscheinung, ja sie muß noch einmal sichtlich bei der Vermählung mit dem Hochzeitkranz, wie ein Gratulant, erscheinen, um mit dem beliebten widerwärtigen Feuerwerk das Stück auf eine mehr als poetische Art schließen zu können. Ob der nämliche Cherub nachher auch ordentlich mit zu Tische sitzet, bleibt der Imagination anzunehmen oder zu bezweifeln überlassen.

Und doch muß der Dichter diesem Bearbeiter dankbar sein, weil durch seine Bemühung Kleist's Worte doch zum Volke gedrungen sind. Gewiß, er wandelte noch unter uns, und hätte sein treffliches Talent höher ausgebildet, wenn ihm nur einige Anerkenntniß geworden wäre, wenn er nicht so bitter an sich selbst hätte verzweifeln müssen. Er war aber in jeder Hinsicht zu unglücklich. Wie viele Erzählungen besitzen wir Deutsche, deren Verfasser beliebt und belohnt wurden; aber wo sind diejenigen, die man höher als

die Kleistischen stellen dürfte, welche kein Mensch kennt und würdigt?

In dem vorliegenden dramatischen Werke des Verfassers ist es der größte Uebelstand, und für die Empfindung am meisten verletzend, daß die Hauptperson sich am Ende als die Tochter des Kaisers ausweiset. Dadurch wird der so edle Schmerz, die Liebe des Vaters und sein Charakter selbst zu sehr in den Schatten gerückt, das Hauptverhältniß, welches das wunderbare Mährchen zusammenhalten soll, wird unpoetisch und widerwärtig. Vielleicht ließe es sich von einer geschicktern Hand dahin abändern, daß Käthchen die Enkelin des alten Waffenschmiedes ist; seine einzige, schöne Tochter ist an der Geburt des Kindes gestorben; sie hat ihm keine nähere Bestimmung über ihren Verführer oder unbekannten Geliebten geben können; nur eine sonderbare Münze, die sie vom Unbekannten selbst erhalten hat, um sich dadurch einst kenntlich zu machen, erbt der Vater von der Sterbenden. Kriege, Bedrängnisse, Begebenheiten in der eigenen Familie entfernten Alles aus dem Gedächtnisse des Kaisers. Theobald, der das Andenken seiner Tochter nicht will geschmäht sehen, entfernt sich mit dem neugebornen Kinde, und siedelt sich wieder in einer entlegenen Gegend an, wo er für den Vater des Mädchens gilt. In der heftigen Klage vor dem Kaiser verräth er sich in der Leidenschaft, und die Entdek-

kung geht vor sich. Eben so schwierig ist es aber, den Aberglauben, der durch die Verwirklichung keiner sein soll, zu veredeln, oder ihn überflüssig zu machen.

Die Darstellung, wenn sie einmal ganz gelänge, müßte von bezaubernder Wirkung sein. Aber noch schwerer ist es, einen Schauspieler für den Grafen Strahl, als eine Künstlerin für das Mädchen zu finden.

Cervantes Portrait,

nach dem Französischen.

Diese Kleinigkeit erhält vorzüglich ihren Werth durch das vortreffliche Spiel des Hrn. Pauli. Wir haben das Talent dieses Mannes sich in kurzer Zeit zum Bewundern schnell entwickeln sehen. Mit welcher Schärfe und Bestimmtheit giebt er jeden der komischen Züge. Auch im ernsten Spiel zeigt er oft ein edles Streben, wie im Burleigh. Da es ihm mit seiner Kunst Ernst zu sein scheint, so ist zu wünschen, daß er mit dieser derben Kraft zugleich Jovialität, Humor und Leichtigkeit verbinden lerne. Er ist in Gefahr, in dieser zu einseitigen Manier sich völlig zu isoliren, wozu sein Maler im Portrait des Cervantes schon den Beleg giebt. Bestrebt sich der Schauspieler, sich in jedem Worte ganz und völlig auszusprechen, so giebt es keine Gradation mehr, keine Bewegung und Leben, so wenig als Ruhe. Man hört dann vor lauter Accent keine Rede mehr. Dann tritt der Fall ein, daß der Darsteller gar keinen Dialog mehr führt, sondern Alles als Monolog oder Melodrama spricht;

er eignet sich dann das ganze Stück zu, spielt keinem mehr entgegen, und kann auch das Spiel Anderer nicht mehr im seinigen brauchen. Dies ist eine eigne Art von kalter Uebertreibung, an welcher schon mancher Tragödienspieler, der trefflich anfing, zuweilen aber auch Komiker, zu Grunde gegangen sind. Der Maler muß, leichter gespielt, fließender gesprochen, von weit mehr Wirkung sein: das Komische, wo es sich am höchsten steigern soll, versagt aus den eben angegebenen Ursachen.

Das Stück selbst ist leichte, fast zu leichte Waare, indessen lacht das Publikum und fühlt sich unterhalten. Um so sonderbarer, daß man diese Scherze alsdann, nach genossener Heiterkeit, so strenge recensiren und die eigne Lust daran verdammen will. Eben so war es mit der heiteren „Reise nach der Hochzeit.“ Die Kritik muß ernst einschreiten, wenn irgend ein unbedeutender Versuch sich eine vornehme Miene giebt, wenn nach großen Anstalten nur Langeweile erfolgt, oder wenn ein sinnlicher Effekt, Grausen, Tod und Mord gemißbraucht werden, um uns auf frivole Weise, ohne allen tragischen Aufschwung, durch leere Spannung zu amüsiren. Uebrigens war Murillo (immer Murillio auszusprechen) 1616, als Cervantes starb, gerade drei Jahr alt, und kam, schon im Alter, als Schüler zum berühmten Velasquez, auch kaum ein Zeitgenosse des großen

Dichters. Die Kunstgeschichte meldet auch nichts von seinem Geiz; er war, so grell seine Gemälde auch sind, ein sanfter Mann von schwächlichem Körper, starb aber doch erst im hohen Alter. Dies zur Erinnerung der Freunde der Kunst. Man darf also gegen leichte Sachen wohl tolerant sein, vorzüglich, da sie in der Regel vortrefflich gespielt werden, wodurch sie sich, wenn dies ganz gelingt, den Kunstwerken für den Augenblick wieder nähern. Die Charakter- und Conversationsstücke fallen schon weniger gut aus, es fehlt zuweilen hie und da: und poetische Werke, oder Tragödien, sieht man, der Mängel der Darstellung wegen, am wenigsten gern. Diese Scala wird wohl auch für das übrige Deutschland passen. Uebrigens giebt es hier, wie anderswo, auch sehr zu lobende Ausnahmen dieser Regel.

Jery und Båtely,

von

Göthe.

Es ist erfreulich, auch diese Kleinigkeiten auf der Bühne erscheinen zu sehen. Sie sind aber keine, so wenig für den verståndigen Zuschauer, als Schauspieler. — Im Jahr 1801 bemühete sich die unvergleichliche Unzelmann (Bethmann) in der Fülle ihrer Kraft vergeblich mit der kleinen Rolle der Båtely, aus welcher sie in Vorliebe ein eignes Studium gemacht hatte. Ihre Darstellung ward unbedeutend, gefiel nicht, und erreichte die Absicht des Dichters nicht.

In diesem kleinen Dichterwerke muß Alles gehalten gegeben, rund und bestimmt, aber eben so fließend vorgetragen werden. Die Schauspieler werden es aus Erfahrung wissen, daß sich kein Dialog schwerer, als der Götheſche, recitiren låßt.

Es wåre zu wünschen, der Dichter håtte statt des letzten Finale, welches nicht zum leichten, idyllischen Charakter des Ganzen paßt, auch mit einigen Liedchen geendigt. —

Der Herbsttag,

von

Iffland.

Ein schwaches, gebrechliches Stück, fast ohne alle Handlung. Die thränenreiche Person wird zu lästig, und ihre Rolle hätte wohl etwas verkürzt werden mögen. Sonst verlohnt es sich doch der Mühe, dies Schauspiel zu sehen, denn die sonderbar und gut durchgeführte Rolle des Licentiaten wird von Hrn. Werdy vortrefflich gespielt. Sie ist eine seiner gelungensten Darstellungen, und könnte ihr noch etwas Humor beigemischt werden, so ließe sie vielleicht gar nichts zu wünschen übrig. — —

Tony,

Drama in drei Aufzügen,

von

Th. Körner.

Dieses Drama ist nach einer Erzählung Heinrichs von Kleist, welche man, wenn auch die Sprache hie und da vernachlässigt ist, ein Meisterwerk nennen darf. (S. den 2ten Theil seiner Erzählungen, die Verlobung in St. Domingo).

Wie schwer es sei, aus einer vortrefflichen Erzählung oder Novelle ein wahres Schauspiel zu bilden, ist nur von Wenigen eingesehen worden. Viel öfter hört man die entgegengesetzte Meinung vortragen, daß in guten Novellen dem Schauspieldichter mehr als halb vorgearbeitet sei, und daß selbst Shakspeare sein Glück und seinen Ruhm gewissermaßen jenen alten Novellisten zu danken habe. Diejenigen, welche dieser Meinung zugethan sind, bedenken nicht, daß Shakspeare keine einzige musterhafte Novelle zu seinen Arbeiten wählte, daß er Traditionen, wie die Menechmen, oder halbgelungene Romane (in As you like it) und fabelhafte

Volkserzählungen (im Kaufmann u. a.) vorzog. Nur in der Jugend hatte er eine Novelle des Boccaz (Ende gut) gewählt, und dieses dem Italiener abgeborgte Lustspiel gehört gewiß nicht zu seinen vorzüglichsten. Seine Zeitgenossen haben Boccaz, Bandinelli und Cervantes geplündert, und selbst große Talente entstellten die herrlichen Erfindungen des letztern mehr und zogen sie in das Widerwärtige hinab, als daß es ihnen gelungen wäre, aus diesen vollendeten Schöpfungen ein neues dramatisches Leben in frischer und unerwarteter Beweglichkeit hervorgehn zu lassen.

Dieser Irrthum hat also schon sonst Talente irre geführt, und doch liegt es so nahe, ihn zu fassen und einzusehn. Wie vortrefflich, wie malend, wie hinreißend sind die letzten Gesänge der Odyssee, wie erschütternd und furchtbar groß der Untergang der Freier; Alles ist in Rede aufgelös't und dem Drama scheinbar entgegen getragen: und wie sonderbar müßte der Versuch ausfallen, den Homer beim Wort zu nehmen, in dem Wahn, man habe als Tragiker die Rückkunft des Odysseus gedichtet, indem man nur abgeschrieben. Ganz in Drama verwandelt, würde Alles kalt, leblos, schleppend erscheinen, was uns im Epos ängstet und begeistert.

Wie vortrefflich ist die Griselidis des Boccaz! Vielleicht die ausgearbeitetste seiner Novellen. Es ist schwer, sie ohne Thränen zu lesen, und auch sie scheint sich schon beim No-

vellisten zu einem wahren Drama von selbst abzurunden. Versuche es aber der Dichter, und er wird finden, daß er von allen Schönheiten, die ihn in der Erzählung erschüttern, fast keine brauchen kann, daß es völlig unmöglich ist, sich auf diese Weise mit der Herrlichkeit eines ältern Helden zu schmücken, sondern daß er im Gegentheil eine so ganz neue Rüstung, ganz eigenthümlichen Schimmer erbeuten und anlegen muß, die wieder jener Novellendichter sich niemals hätte aneignen dürfen, ohne seinen Beruf zu verkennen.

Der Maler, der wirklich malen kann, wird keine antiken Basreliefs in Farben abzeichnen wollen, und kein Bildhauer wird Rafael und Michael Angelo, am allerwenigsten aber Titian oder Correggio, auf seinen Marmortafeln brauchen können. Aber auch dieser Irrthum hat viel Verworrenes zur Welt gefördert.

Man wird schwerlich irren, wenn man den obigen Satz umkehrt. Eigene Erfindung wird dem dramatischen Dichter am leichtesten, viel schwerer aufgenommene Fabel, Tradition und Geschichte, am schwierigsten aber ein Werk zu verwandeln, das schon in einer andern Region auf den Namen eines Kunstwerkes Ansprüche machen darf.

Was in der Erzählung wirkt, kann niemals dieselbe Wirkung im Drama hervorbringen. Und wozu auch? Stehen dem Schauspieldichter, wenn er seinen Vortheil kennt,

doch ganz andere Effecte zu Gebote, die jene des Erzählenden, sei er auch noch so geschickt, seinem Gegenstand noch so gewachsen, weit überbieten. Kann er aber nicht schöpferisch die eigne Gegend beherrschen, die er sich zu seinen Wundern auserwählt hat, zweifelt er an seiner Macht, und schaut neidisch in das fremde Gebiet, um von dort herüber zu holen, was seine trägen Elemente beleben könnte, so entsteht jedesmal ein Gränzkrieg, in welchem der Dramatiker auf jeden Fall den Kürzern ziehn muß. Es ist zu umständlich, Beispiele anzuführen, aber sie laufen Jedem entgegen, der nur prüfen kann.

Viele Bewunderer Shakspeare's nahmen es einer Frau Lenox sehr übel, als sie ein eigenes Buch daran wandte, um des großen Mannes Dichtungen mit jenen ältern Erzählungen und Novellen zu vergleichen, und zu beweisen, der Gefeierte habe, wie ein stümpernder Knabe, nur jene Geschichten verdorben, indem er sie unvernünftig, unzusammenhängend, zuweilen selbst unmoralisch umgeformt. Sie ist auf jeder Seite ernsthaft überzeugt, der ironische Dramatiker habe wirklich nicht die Fähigkeit besessen, jene Geschichten zu verstehen. Für den Kenner ist ihr albernes Buch lehrreich genug, denn, ohne es zu wissen und zu wollen, berührt sie unaufhörlich den wesentlichen Unterschied des epischen und dramatischen Gedichtes.

Eben daß Shakspeare's muthwillige Kraft so oft die besten und stärksten moralischen oder ernsthaft gemeinten Glieder jener Erzählungen herausbrach, und den Narren oder Schwätzer reden ließ, wo man Sentenzen, oder Schwüre der Liebe und Treue erwartete, machte sein Gedicht zum Drama: daß er in unscheinbaren Nebensachen die Fülle der Gedanken, nothwendige Motive und interessante Figuren entdeckte, war es ja eben, weßhalb er die Verwunderung seiner Zeitgenossen und das Staunen der Nachwelt wurde. Die andern hatten jene Geschichtchen so gut gelesen, wie er, ja besser, kannten die alten Musterbilder genauer, glaubten auch Kritik zu besitzen, und doch ist es keinem, als nur ihm gelungen, durch den Zauber der Alchemie jenes unscheinbare Blei in Gold zu verwandeln.

Ist es also gewiß, daß der Dramatiker von jenen Kräften, die den Erzähler als Erzähler trefflich machen, nichts brauchen kann, so besinne er sich, ob ihm auch, wenn er so viel wegwerfen muß, noch genug bleibt, daß es der Mühe lohnt, den gegebenen Stoff in ein neues Element zu führen, und ob ihm auch so viel Erfindung zu Gebote stehe, das Verlorene vier- und fünffach mit neuer Herrlichkeit zu ersetzen, die den Erzähler nur würde erdrückt oder thöricht gemacht haben.

Es könnte scheinen, wenn man mich nicht ganz ver-

steht, als wollte ich damit auf eine einzige Form des Drama hinaus. Dieses wäre aber meiner Meinung so entgegen, daß ich vielmehr wiederhole, jedes Schauspiel müsse seine ihm eigenthümliche Form haben; und daß es in der unendlichen Menge dieser Gestaltungen auch welche geben könne und müsse, die sich scheinbar hie und da dem Epischen nähern, ist zu begreifen und zu rechtfertigen.

In der Erzählung muß Zeit und Ort beständig anklingen, um so mehr, als es Alterthum oder ferne Gegend ist; das Detail der Umstände macht die Spannung, die sich des Gemüthes bemeistert, sanft und künstlerisch; die hereinbrechende Entwickelung, die unvorhergesehenen Zufälle und Personen, die oft dem Anfange widersprechen dürfen, das Anknüpfen der Hauptbegebenheit an Kleinigkeiten, ihre Lösung durch nicht zu berechnendes Ungefähr: alles dies kann der Erzählung Reiz und wunderbaren Charakter geben. Aber alle diese Zauber müssen vor der blendenden Nähe der Gegenwart verschwinden, in welche der Dramatiker die Begebenheit dicht vor unsere Augen reißt. Die Ferne der Zeit und ihre Dauer schwindet völlig, eben so die Fremdheit des Ortes, weil beides im ächten Dichterwerke völlig in Gegenwart aufgeht. Aber auch hier hat jedes Kunstwerk seine eigne Regel, welche niemals eine allgemeine werden kann. Es ist eben so thöricht, den Lear französiren zu wol-

len, als wenn man den Racine und Corneille in engliche Formen hinüber martern wollte.

Diese Einsicht, die sich jedem von selbst bietet, wenn er unbefangen ist, quält aber noch immer die Kritiker aller Nationen, weil sie Zeit und Raum für etwas Wesentliches und Mitspielendes halten, da doch jeder von uns (falls ihm der poetische Sinn nicht mangelt) gewiß schon von einem Traume so ist genärrt worden, daß er im ersten Aufwachen noch einige Sekunden wähnte, der gestrige Abend sei mindestens sieben oder acht Jahre entrückt worden.

Th. Körner, der im edelsten Kampfe, in einem schönen Berufe fiel, hat mit Recht der Jugend Deutschlands als ein begeisterndes Vorbild gegolten. Bei Vielen knüpfte sich an diese Rührung zugleich eine übertriebene Verehrung seiner Dichterwerke: eine unpartheiische Kritik wird aber eingestehen müssen, daß er durch seine jugendlichen Proben einen Beruf für dramatische Kunst noch nicht beurkundet hat. Er arbeitete leicht, und hielt, wie so viele Jünglinge, diese Leichtigkeit für Talent. Er ist ein schwacher Nachahmer Schillers, in dessen Tiefe er wohl schwerlich gedrungen ist, denn seine Aufgaben, die er sich setzte, sind entweder unbedeutend, oder verrathen, wenn sie Größeres beabsichtigen, nur geringes Studium. Er hat damals die Stimmung der Welt in seine Produktionen mit hineinsprechen lassen,

und so erfolgreich dies ist, um augenblickliche Begeisterung und heftigen Beifall zu gewinnen, um so gefährlicher fällt der Versuch aus, wenn die nämlichen Werke noch nach späteren Jahren fortwirken sollen.

Seine erste Wahl fiel auf die treffliche Kleistische Erzählung; allein der Versuch mußte, da er der Jugend des Dichters zu schwer fiel, verunglücken. Das Große bei Kleist ist der Charakter dieses wilden Mädchens, deren edler Sinn aus angewöhnter Verruchtheit zum Menschlichen und Hohen auf eine sehr natürliche Weise geweckt wird. Die Leidenschaft des Jünglings erhält dadurch, daß die Mestize einer hingerichteten Geliebten ähnlich sieht, die sich ihm opfert, einen um so höhern Charakter. Tony wird falsch, zweideutig und heroisch aus Liebe zu dem Manne, dem sie mit Leib und Seele auf ewig anzugehören glaubt. Ueberrascht und überfallen, weiß sie den Bräutigam nur durch ein plötzliches Festbinden zu retten, wodurch der mordsüchtige Neger und die eigene Mutter getäuscht werden können. Sie benutzt die Nacht, waffnet die Freunde, diese bezwingen die Neger, erlösen den Gefesselten, aber sie fällt, das Opfer seiner Wuth, des Irrthums und des zerstörten Herzens: ein Selbstmord kann sie, als er die Wahrheit erfährt, nur traurig rächen.

Man lese den Kleist, und bewegt von dem dunkelschrecklichen Gedicht, erschüttert von seiner Wahrheit, muß

Jeder fühlen, daß der Dramatiker eine ungeheure Aufgabe zu lösen hatte, wenn er mit dem Erzähler nur irgend um den Vorzug ringen wollte. Was bleibt aber vom Inhalte übrig, wenn Tony gleich beim ersten Auftreten ein sogenanntes edles Mädchen unsers Theaters ist? Gewiß weniger als Nichts; nur Unnatur, Unwahrscheinlichkeit, und das Unmögliche als Störung. Wie kann sie denn bei diesen Gesinnungen nur so lange in der Gesellschaft der verruchtesten Mörder bleiben? Warum entfernt sie denn den jungen Officier nicht, noch bevor er eingetreten ist? Wie anders im Original, wo sie sich selbst freut, wieder eine neue Beute herein zu locken. Wie lebt, bewegt sich hier Alles so verständlich und doch so tiefsinnig in einer schauerlichen Umgebung.

Doch der schlimmste Fehler ist gleich die Einleitung des Dichters. In Sturm und Regen, wie er seit Menschengedenken, nach Ausspruch der Alten, nicht gewüthet hat, haben die beiden Personen Gelegenheit und Ruhe genug, sich allerhand zu erzählen und mancherlei Sentenzen vorzutragen. Die ganze Scene ginge viel schicklicher im Zimmer vor, das Hülfeflehen von außen machte dann sogar mehr Effect, und der Auftritt des Officiers würde theatralischer.

Das Festbinden, in der Novelle so wunderbar und nothwendig, ist im Drama von gar keiner Wirkung. Der

Jüngling zweifelt auch nicht an ihrer Treue, und so kann Alles glücklich endigen. Jene tief ergreifende Erzählung wird im Schauspiel nun nichts, als die Geschichte einer glücklichen Errettung von Leuten, für die man sich nicht interessirt. Das Gelingen selbst ist nicht ergreifend, denn die Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen, sind nicht sehr hemmend.

Man fragt sich also mit Recht: warum St. Domingo und der Negeraufstand? warum diese Tony? kurz, warum diese Erzählung unsers trefflichen Autors, die man nur zerbrochen, entstellt, und die schwächsten Fragmente und Reminiscenzen davon wieder zu einem sogenannten Drama, vermittelst eiliger und unpoetischer Verse, zusammen gebunden hat? Die Erzählung ist untergegangen, aber kein Drama ist aus ihr geschaffen worden; und so leistet dieses Schauspiel für denjenigen, der sich ernstlich damit beschäftigen mag, das beste Exempel, alle meine obigen Behauptungen an dem Dramatiker und Novellisten zu messen.

Der Zinngießer,

Vaudeville-Oper,

nach Holberg.

Es war für die deutsche Bühne eine gute Zeit, als viele der Holbergischen Lustspiele mit Wohlgefallen gesehen wurden. Damals hatten die Deutschen freilich nur noch wenige Fortschritte in ihrer Sprache und Poesie gethan; die Engländer waren ihnen noch unbekannt; aber doch wurden viele der feinern Lustspiele nach dem Französischen gegeben, man freute sich an den Trauerspielen in Alexandrinern, die Bildung, die sich die Meisten aneignen wollten, war aus der Literatur der Franzosen herübergeholt: es ist also sehr zu loben, daß dieselben Menschen den ehrlichen, treuherzigen Holberg ihrer Gesellschaft nicht unwürdig fanden, und daß es ihnen möglich war, sich an einem Geiste zu ergötzen, der keiner Verzärtelung schont, sondern das Lächerliche in aller robusten Kraft und großartigen Wirklichkeit hinstellt.

Es war schon ein schlimmes Zeichen, als in den Jahren 1770 bis 1780 ungefähr der Geschmack der Deutschen so verfeinert wurde, daß sie diese alten dänischen Gemälde nicht mehr ertragen mochten, und der Dichter so verrufen wurde, daß Holberg und Rohheit für eins und dasselbe galt. In jener Zeit übersetzte und ahmte man den Goldoni fleißig nach, dessen beste Lustspiele und wohlgerathene Charaktere sich mit dem Wohlgefallen am Holberg und Moliere doch gut vertragen können. Ist Goldoni's Witz leichter, und schwebt für das Auge der Meisten eine feinere Ironie über seinen Spielen, so ist Holberg dafür humoristischer, mannigfaltiger, und beherrscht das wahre, hohe Komische, welches man, dem neuern Sprachgebrauch zufolge, das Niedrige zu nennen pflegt. Holberg war fast vergessen, als Kotzebue und einige Andere sein Andenken auf der Bühne zu erneuern suchten. Der wahre Freund des Dichters, der seine Trefflichkeit versteht, wird die Aenderungen, die die Umarbeiter für nöthig gehalten haben, gewiß nicht loben können; denn man hat dem alten Komödienschreiber da nachhelfen wollen, wo er keiner Hülfe bedarf, man hat Gesinnungen und Scenen ausgesponnen, die er vorsätzlich geringe und als Nebensache nahm, und dadurch die ächte Kraft seines Talentes gebrochen und entstellt.

In unsern Tagen, in denen so vieles versucht, alles

Ausländische und Fremde mit Vorliebe ergriffen wird, wo keine, noch so seltsame Form uns erschreckt, ja selbst die Formlosigkeit ihre Freunde findet, wäre es wohl werth, von neuem den Versuch zu machen, den lustigen Veteran wieder bei uns einzubürgern. Sind doch, trotz aller Uebersetzungen, ungeachtet der Menge der neuern Dichterwerke, die Repertoirs unserer Bühnen so klein und unzulänglich! Beliebte Stücke jener Autoren, die noch vor wenigen Jahren Günstlinge waren, schmelzen hinweg, wie der Schnee im Frühling, weil Jeder fühlt, wie diesen Dramen Reiz und Leben entflohen ist; manches neuere Machwerk geht in sein Grab, ohne gelebt zu haben, und auch viele krampfhafte Geburten, welche von Talenten hervorgebracht sind, können sich, so sehr sie von Freunden und Verblendeten angepriesen werden, vor dem gesunderen Sinne des deutschen Volkes nicht als fortlebende erhalten. Freilich (und das ist die größte Schwierigkeit) müssen die Holbergischen Lustspiele in dem Sinne dargestellt werden, in welchem sie geschrieben wurden. Ja der Schauspieler muß Genie genug sein, auch da noch mit Humor und Ironie auszuhelfen, wo der alte Moralist ernsthaft und ehrbar wird. Und wo finden wir dieses scharfe, aber ruhige Spiel, jene komische Laune, die uns ohne Vorbereitung täuscht, jene durchgeführte Charakteristik, die auch das Widersprechende der Geberden und Si-

tuationen zu einem vollständigen Ganzen zu vereinigen weiß? Da aber die Deutschen so nachsichtig sind, sich selbst an schwachen Wiener Produkten zu ergötzen, bei denen durch Mangel des Dialekts und der Localität mehr als der halbe Spaß verloren geht; so ist doch wohl der Versuch nicht abzuweisen, jene veralteten Komödien wieder bei uns einheimisch zu machen. Der Meisterwerke, die mit wenigen Aenderungen und Abkürzungen aufgeführt werden könnten, sind nicht wenige. Auch würde uns hier die neuere Uebersetzung von Oehlenschläger Hülfe geben. Ich nenne hier vor allem den vortrefflichen Geschäftigen (im Original: der Mann, der keine Zeit hat), die Maskeraden, den Barbier, den Pfalzgrafen, Pernillens kurzer Fräuleinstand, Heinrich und Pernille, ja selbst die Hexerei dürfte in unsern Tagen eine neue komische Anwendung erhalten. Was sich der Ausführung dieser und ähnlicher Wünsche am meisten widersetzt, ist eine sehr tadelnswürdige Verzärtelung, die sich für moraliche Bildung giebt. Diese kränkliche Schwäche erträgt zwar täglich das Empörendste, ja, erbaut sich daran, erschrickt aber vor jedem derben Spaß, und meint in jeder ächten Posse und Schalkheit die Tugend gefährdet. Ob sich diese Stimmung jemals wieder zu einer bessern, gesundern und mehr moralischen wird verarbeiten lassen, steht dahin. So viel aber ist deutlich, daß ohne diese moralische Nerven-

schwäche tausend Mißverständnisse, unzählige Vorurtheile, und mit ihnen die Unfähigkeit, das Wahre zu erkennen, gar nicht da sein würden; dann wären auch viele Kritiken, so wie Warnungen, wie diese, völlig überflüssig.

Das Portrait der Mutter,

Lustspiel in vier Aufzügen,

von

Schröder.

Dieses Stück, welches Schröder schon im Jahre 1786 vollendet hat, muß noch jetzt, nur irgend mittelmäßig gespielt, auf jeder Bühne gefallen. Die Handlung ist mannigfach und anziehend, die Hauptcharaktere sind interessant, und die Entwickelung, in welcher die Bühne die Bühne parodirt, überraschend und neu. Dabei sind alle Fäden so leicht geschlungen, Alles begiebt sich so natürlich und einfach, daß der Zuschauer niemals in seiner behaglichen Stimmung gestört wird. Künstlich genug sind die Scenen eingefugt, die Schröder fast wörtlich aus einem alten, englischen Stücke (wahrscheinlich des Shakspeare) übersetzte; namentlich die Gefangennehmung Rekaus und die witzige Art, mit welcher er die Häscher hintergeht. Dieses soll, beiher gesagt, ein Zug aus der wahren Geschichte des George Peele, eines ältern Zeit-

genossen Shakspeare's sein, und der englische Dichter nahm vielleicht in seiner Puritanerin, oder der Witwe aus der Watlingstraße, diesen Zug auf, weil er im Volke schon allgemein bekannt war.

Bei jeder Nation werden sich, neben den Schauspielen, die zur Poesie und Literatur gehören, auch andere, glücklich erfundene, auf der Bühne erhalten, welche die Kritik nicht zu den Dichterwerken rechnen kann. Ja manche treffliche Dichtung wird wieder vom Theater verschwinden müssen, weil sie der Zeit und ihrer Umgebung nicht mehr angemessen ist, welche dennoch ein edles Eigenthum des Volks bleiben muß. Beispiele aufzuzählen, die sich aus jeder Literatur herzudrängen, ist überflüssig. — Wenn wir also auch, im strengern Sinne, Schröder keinen Dichter nennen können, so war er doch ohne Zweifel einer der glücklichsten Autoren für die Bühne. Aus der geschickten Art (das Testament vielleicht abgerechnet), Theaterstücke der Engländer für uns zu verpflanzen, kann jeder Kenner und Dichter lernen, und seine Original-Schauspiele werden noch lange brauchbar und ergötzlich sein. Unter den Deutschen hat kein Autor, der zugleich Schauspieler war, bei jeder Zeile die Bühne so fest im Auge behalten, wie er; denn mit jeder Rede rückt die Handlung vor und entwickelt sich der Charakter, Schröder gestattet nirgend der Polemik, oder

Lieblingsgedanken einen Raum, die das rasche Vordringen der Begebenheit, wie es von so vielen andern geschehen ist, hemmen könnten. Meistentheils malt er nur einige Charaktere humoristisch und bestimmt aus, indem er die Rolle schon kannte, die er sich zutheilen wollte; andere sind schweigsam und zurückgezogen, und dienen sehr oft den erstern mehr zur Folie, als daß sie selbstständig wären. Alles aber, bis auf das Kleinste hinab, ist darauf berechnet, in einander zu greifen, und mit Lebhaftigkeit die Handlung fortzuführen. Die Sentimentalität Schröders ist daher eine ganz andere, als die seines Nebenbuhlers Iffland. Wo dieser in seinen glücklichen Details naiv und herzlich ist, möchte man ihn, besonders in der frühern Zeit, fast einen Dichter nennen; die Handlung steht oft bei ihm still, er giebt vielen Episoden, oder Herzensergießungen Raum, aber diese sind oft von so zarter Natur und anmuthiger Wahrheit, daß ihn selbst größere Genien um diese frische Malerei beneiden können. Dies war es auch, was ihm die Herzen der Deutschen, die sich in allen Zeiten zum Sentimentalen neigten, so unbedingt gewann. Im Verfolg seiner Laufbahn vergaß er aber oft in spätern Jahren den dramatischen Dichter gänzlich; die ehemalige Herzlichkeit wurde geschwätzige Pedanterie, und diese und jene Vorliebe der Jugend verwandelte sich in langweilige und ganz unhaltbare Polemik ge-

gen Dinge, die dem Schauspieldichter meist so hoch standen, daß er sie wohl nicht begreifen konnte. Je mehr er in der Begeisterung zu lehren glaubte, je trivialer und unpassender wurden seine Predigten, und dies ist die Ursache, weshalb so viele seiner letztern Stücke seit lange schon vergessen sind, und niemals wieder erscheinen können. Auch Schröder hat die Trivialitäten in mancher seiner sentimentalen Scenen nicht vermeiden können und wollen; sie liegen aber niemals außerhalb des Stückes, und können daher, herzlich und innig gesprochen, den Zuschauer ergreifen, weil sie nicht als Lehre, um ihrer selbst willen, sondern nur dem Schauspiele dienend, sich vernehmen lassen. Deshalb bleibt der Vetter von Lissabon ein gutes Stück, was unsre Bühne bei ihrer jetzigen Armuth nicht vergessen soll; der Fähndrich ist, trotz der Kleinigkeiten und Trivialitäten, ein merkwürdiges Bühnengemälde, und der Hauptcharakter eine der schwierigsten Aufgaben, selbst für den großen Schauspieler. Jene bekannte Xenie trifft, vom Standpunkt der Kunst aus, dies Schauspiel verwundend, wie unzählige andere Dramen unsers Theaters; doch muß, wie schon gesagt, eine mildere Kritik auch die Arbeiten zu retten suchen, die nur der Bühne als solcher, wenn auch nicht der Dichtkunst, angehören, weil sie ihr Leben und ihre Vollendung erst vom Spiele der Darstellenden erhalten sollen. Kotzebue, dem manches gelungen

ist, der mit der Bühne nicht unbekannt war, schwankte unendlich oft, noch schlimmer als Iffland, über die Gränze hinüber. Er ging keiner Gelegenheit zu lehren, zu kämpfen, zu satirisiren, aus dem Wege, nahm Alles, was sich ihm bot, um über Zeitgeist, Kultur, Wissenschaft und Kunst von seinem schnell erbaueten Katheder verwirrt und unverständig zu predigen, ja am liebsten und sichersten über Dinge, von denen er gar nichts begriff, wie über Philosophie oder Naturforschung, und träumte Siege, wenn eben so unverständige Zuhörer Dinge verlachten, die ihnen ihr Dichter in Fratzen verwandelt hatte. Daher sehen wir aber auch Stück für Stück dieses ehemaligen Günstlings verschwinden; wodurch er sich lebendig und reizend erhalten wollte, das ist es gerade, was ihn jetzt schon, auch dem blödern Auge, als abgeschmackt darstellt. Im Vergleich mit diesen beiden Autoren ist Schröder zwar trockner, ruhiger und weniger scharf, dagegen hat er nie die edle und feine Haltung des gebildeten Mannes aufgegeben, die man an jenen beiden nur zu oft vermißt, und die auch die Hoffnung veranlaßt, daß seine Stücke bei einem gebildeten Publikum, und von Schauspielern dargestellt, die ihrem Berufe gewachsen sind, noch lange nicht veralten werden: womit freilich nicht behauptet werden soll, daß nicht auch bei ihnen Abkürzungen und Verbesserungen an ihrer Stelle wären.

Der Leuchtthurm,

Trauerspiel in zwei Acten,

von

Ernst von Houwald,

ist auf dieser Bühne schon öfter und neulich wieder dargestellt worden.

Einen Freund, den ich seit vielen Jahren nicht gesehen hatte, traf ich, der Abrede gemäß, schon in meiner Wohnung. — Wie? so verstimmt? redete er mich an; ich wette, Sie haben wieder Ihrer unglücklichen Leidenschaft für das Theater nicht widerstehen können, und bringen nun, wie ich Sie schon vor langer Zeit eben so kannte, eine Laune mit nach Hause, die Sie und Ihren Freund bedrücken wird. Können Sie sich denn nicht abgewöhnen, etwas Vollkommnes zu verlangen? Die Unbilligkeit der Foderung abgerechnet, würde ich mich doch überhaupt einer Kunstausstellung ganz entziehn, wenn sie, statt mir Freude zu gewähren, mich nur krankhaft verstimmte.

Sie wissen ja, erwiederte ich, daß das von mir schon oft geschehen ist; ich habe Jahre lang ohne Theater gelebt

und leben können, auf dem Lande, wie in der Stadt: aber wenn ich Ihnen heute sonderbar erscheine, so ist es etwas anderes, als gewöhnliche böse Laune, die einen wohl über mißrathene Darstellungen, oder peinigende Dramen quälen kann.

Fr. Und was wäre es denn?

Es wird mir schwer, Ihnen meine Stimmung zu beschreiben.

Fr. Um so begieriger machen Sie mich, und um so mehr dringe ich in Sie, es dennoch zu versuchen.

Sie kennen mich genug, um zu wissen, daß ich nicht so durchaus ein eigensinniger Kostverächter bin. Ich kann mich an schwachen Stücken ergötzen, wenn sie gut gespielt werden, und in Italien erfüllte mich oft eine gelungene Darstellung des Goldoni (gegen den Sie durchaus unbillig sind, weil Sie ihn für keinen Poeten halten) so ganz, daß mir für einen solchen glücklichen Abend kein Wunsch übrig blieb. Ja, ich bin fähig (und halte es für ein Talent), mich zu ergötzen, wenn auch nur dieses oder jenes gut oder geistreich ist, und ich werde erst dann strenger, wenn der Dichter anmaßlich das Höchste der Menschheit aussprechen will, indem er diese noch gar nicht kennt, oder die Schauspieler weder Ernst noch Scherz fassen, sondern eine Langeweile hervorzaubern, wie man sie kaum in der Gesellschaft antrifft.

Fr. Noch mehr, ich habe Sie ja, was ich nie begriff, von Marionetten gut unterhalten gesehn, oder gar vom Donauweibchen, von der Teufelsmühle und andern dergleichen wohlgerathenen Gedichten, die von Wien's Vorstadt aus unser Theater überrennen.

Ich bekenne mich schuldig, denn ich sehe in diesen albernen Productionen eine gewisse unbewußte poetische Kraft, die sich aussprechen will, und kein Organ findet. Meine Vorliebe für das Seltsame, wenn es auch albern erscheint, so wie mein zu weit getriebener Haß gegen die vornehme, steife Regel haben mich in jüngeren Jahren dergleichen Tollheiten wohl überschätzen machen, denn wo ich nur Lust und Leben entdeckte, schien mir die Narrheit nicht ganz verwerflich. Aber eben darum, weil ich in dieser sonderbaren Richtung nicht an Einseitigkeit zu kranken glaube, bin ich heut verdrießlich, indem ich die Menschen, d. h. mich selber, nicht verstehe.

Fr. Einer, der Alles verstehen will, muß oft verdrießlich sein. Mich ficht dergleichen Krankheit nicht an, wenn ich nur das Nächste, Nöthigste fasse. —

Das Nächste? Und — wenn ich ein ganzes Schauspielhaus zufrieden, gerührt, manche entzückt vor mir sehe, und ich kann weder weinen noch lachen, ja nur den Faden des Verständnisses im Labyrinth in sofern ertappen, um zu

wissen, ob ich zürnen soll, ob die Sache schlecht sei, — so soll mir diese Verwirrniß meiner oder der andern nicht so nahe gehn, daß ich darüber grüble?

Fr. Sie haben heut, wie ich nach den Anschlagzetteln weiß, den Leuchtthurm gesehn, — dieser existirt für Sie also gar nicht, wenn ich Sie anders verstehe.

Und doch — denn sonst könnte mir ja die Aufgabe, warum ich an diesem Produkt gar kein Interesse nehmen kann, während andre Seelen damit bis zur Erschütterung angefüllt werden, kein so intrikates Problem anbieten.

Fr. (lachend). Nun, das heißt wahrlich, die Gewissenhaftigkeit zu weit treiben! sich darüber zu ängstigen, daß man noch nicht albern genug ist!

Fallen Sie mir mit der Thüre nicht ins Haus. Wir wissen noch gar nicht, wie man jene Gerührten oder mich Ungerührten bezeichnen soll: denn Mangel an Theilnahme, Unfähigkeit der Hingebung und Fähigkeit für die Langeweile sind wahrlich keine beneidenswerthe Eigenschaften, derentwegen man sich brüsten dürfte.

Fr. Mit Ihnen ist schwer auszukommen. Was verlangen Sie denn? —

Sie sollen mich über meinen Zustand aufklären helfen; ich will Ihnen den Inhalt und die Art und Weise des Stückes erzählen, und Ihre Bemerkungen, mit den meini-

gen vereinigt, führen mich vielleicht zu einer Beruhigung.

Fr. Sollte diese Weise wohl eine richtige und ersprießliche sein? —

Bei einem Kunstwerke gewiß nicht; denn wer auf diesem Wege zum Verständniß von „Wie es euch gefällt," gelangen wollte, würde sich nur immer tiefer in die Verwirrung hinein epitomiren und raisonniren. Aber in so weit bin ich meiner Sache schon gewiß, und für ein Kunstwerk hat der bescheidene Verfasser sein Stück selber gewiß niemals gehalten.

Fr. So erzählen Sie denn.

Ich muß aber vor dem Beginn des Stücks mit der Vorzeit anfangen.

Fr. Wenn das Werk selbst nicht eigentlich Anfang und Ende hat, wie ich fast vermuthen muß, wenn es zwischen Existenz und Nicht-Existenz schwankt, so kommt es auf einige Jahre nicht an.

Ein junger, schöner, reicher Graf Holm sieht auf seiner Reise die junge, schöne, aber nicht reiche Gattin seines Freundes Ulrich Hort, der sparsam lebt, doch froh sein Feld bebaut. Plötzlich ist des Grafen bisherige Unruhe gestillt, alle Stimmen seines Innern rufen: Siehe! das ist dein Ideal!

Fr. O weh!

Hinter dem Rücken des Freundes bewirbt sich der Graf um dessen Gattin, und sie erhört ihn.

Fr. Ja wohl Ideal! Was die Neuern so Ideal nennen. Den nächsten Nachbar am Nichts.

Dem Bruder des hintergangenen Ulrich, Caspar genannt, wird eine Tochter geboren, die Gattin aber stirbt, und Ulrich eilt zum unglücklichen Bruder hin, ihn über diesen Verlust zu trösten. In des Grafen Hände übergiebt er indeß Gut, Weib und Kind.

Fr. Das unglückliche Ideal hatte auch schon ein Kind?

Ja, einen Sohn von drei Jahren. Es gelingt dem Verführer, die Gattin zur Flucht zu bereden, und beide nehmen, um das Maß zu füllen, auch den Sohn auf ihre Reise mit.

Fr. Auch den Sohn? Auf die Flucht? — Sehn Sie, da begreif' ich schon Vieles, ja Alles nicht. — Das Weib muß also den Knaben unendlich lieben — und wie kann sie sich dann so leicht, gerade unter diesen Umständen, zur schnöden Flucht entschließen? Oder ist sie wirklich ein modernes Ideal und taugt ganz und gar nichts, — warum läßt sie im Leichtsinn dem armen hintergangenen Manne nicht das Kind wenigstens zurück?

Zum Glück liegt dies seltene Verhältniß noch außer-

halb des Stückes, und der Dichter kann uns zumuthen, die Sache auf Treue und Glauben von ihm anzunehmen. Wissen Sie nicht, wie auch Kotzebue's Eulalia sagt: „Sie stoßen da auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte.“

Fr. Ja, Sie werden sich aber auch erinnern, wie wir immer über diese Stelle gelacht haben. — Doch fahren Sie fort; wenn nicht mehr Unbegreiflichkeiten eintreten, will ich diese eine zur Noth dem Dichter erlauben.

Die Mutter liebt den mitgenommenen Sohn so sehr, daß der Graf, um dem Gatten jede Hoffnung, oder auch alle Gedanken an Rache zu nehmen, das Gerücht ausbreiten läßt, das Schiff sei mit seiner ganzen Ladung von den Wellen verschlungen.

Fr. Die Schändlichkeit der nichtswürdigen Menschen ist vollendet, um so schändlicher, da die verworfene Mutter doch die Aussicht hat, noch mehr Kinder zu bekommen.

Uebereilen Sie sich nicht. Den beiden Entflohenen ist seit ihrer Unthat so bange um's Herz, daß kein Lächeln, keine Freude ihnen nahe kommt. Scheint es doch fast, als wenn innere Vorwürfe es ihnen unmöglich gemacht haben, sich je wieder auf liebende Weise zu vereinigen.

Fr. Nun, das heißt denn wahrlich, sich dem Teufel um Nichts und wieder Nichts zu eigen geben. Wenn sie eine wüthende Leidenschaft befriedigen, oder in Bosheit und

Rachsucht giftig einander anschnauben, so kann ich vielleicht noch mit ihnen sympathisiren, aber, was will denn nun diese Armseligkeit von mir, die nicht einmal einer Kraft und Liebe fähig ist? Oder wie? Soll dieser verächtliche negative Zustand wohl gar wieder Tugend sein?

Ich weiß nicht. Den Sohn, Walther, erzogen sie aber beide mit desto mehr Liebe.

Fr. Und was ist denn aus dem Gatten geworden? dem Ulrich? so hieß er ja wohl?

Freilich dem ging es übel; es war nicht zu verwundern, wenn ihn eine Krankheit niederwarf, wenn er, von dieser genesen, wahnsinnig wurde.

Fr. Nein, gewiß schnappte er nicht sans rime et sans raison über: Grund genug dazu, und ich vermuthe auch, daß sich seine Verrücktheit auf neumodische Weise in vielfachen Reimen kund geben wird.

Natürlich; sein Bruder Caspar, da er sieht, daß dem Unklugen noch am wohlsten in der Nähe des Meeres ist, von dessen Fluthen er immer die Gattin und sein Kind zurück zu erwarten scheint, verkauft sein kleines Gut, und siedelt sich mit dem Wahnsinnigen und seiner Tochter am Seeufer an, indem er zugleich die Stelle eines Wächters beim Leuchtthurm übernimmt.

Fr. Wie? Was Sie mir sagen, Freund! War es

denn nicht genug, am Meere zu wohnen? Die Freundschaft mit dem reichen Grafen setzt doch voraus, daß diese Brüder, wenn auch arm, Leute von Familie sind? Oder geht es ihnen so elend, daß sie ohne diese Wächterstelle gar nicht mehr leben können? Ich falle aus den Wolken. Machen Sie mir die Sache deutlich.

Der Dichter läßt uns über diese prosaischen Bedingnisse völlig im Dunkeln: genug, der eine Bruder ist ein poetischer Thurmwächter, welcher eine poetische Tochter hat, der andere ist ein poetischer Wahnsinniger, der auch nach achtzehn Jahren noch nichts als seine Liebe denkt, wenn man den Ausdruck „denken" von ihm gebrauchen darf. Aber ich muß auch glauben, daß die Leute von vornehmer Abkunft sind, denn der Verständige treibt, wie Sie sehen werden, sein Amt als Thurmwächter ganz als Dilettant.

Fr. Ich errathe nun fast schon das sogenannte Drama: der Entführer wird zurückkehren wollen?

Ja, der Graf ist in einem fernen Welttheil, aber, von seinem Gewissen geängstigt, sagt er dem Sohne, als dieser ein und zwanzig Jahr alt ist, mit Bewilligung der Mutter, Alles, und sendet ihn nach Europa voraus, um seinen wahren Vater, wo möglich, aufzusuchen.

Fr. Warum reiset die Mutter und der Graf nicht gleich mit ihm?

Sie war tödtlich krank, und dies war auch die Ursache, dem Sohne, Walther, Alles zu eröffnen. Ein Sturm überfällt das Schiff, auf welchem der Sohn vorausreiset, er wird gerettet, hauptsächlich durch den Thurmwächter Caspar, und dessen Tochter Dorothea. In diese verliebt sich der Jüngling, sie liebt ihn, er sieht den wahnsinnigen Vater täglich, aber keiner weiß vom andern.

Fr. Was das hübsch ist! Aber warum erkennen sie sich denn nicht? Holm muß diesem Walther doch wohl die Namen genannt, doch wohl Kennzeichen gegeben haben. Hat denn der junge Mensch gar kein Gewissen, um nicht nach seinem Vater zu forschen? Wird er nicht weiter reisen, ihn zu suchen?

Sie stoßen wieder auf Unbegreiflichkeiten in dieser Geschichte, die der Dichter nur um ein Zehntheil oder Zwanzigtheil rechtfertigt.

Fr. Ja wohl Unbegreiflichkeiten über Unbegreiflichkeiten!

Doch kennen Sie ja auch die Allmacht der Liebe; diese hält den Jüngling wenigstens fest. Ueberdies, damit ich dem Dichter nicht Unrecht thue, sendet er diesem Verliebten auch eine Krankheit, die ihn zwei Monate dort fesselt. In Motiven ist der Verfasser nicht erfindungsreich. Wir sind aber nun zum Anfang des Stücks gelangt.

Fr. Doch schon? Ich sehe wohl, es ist eins von denen, in welchen die Vorzeit Verbrechen einbrockt, die die Gegenwart an einem Tage als Entwickelung und Schicksalsvergeltung mit dem Löffel der Reue hastig ausessen muß.

So ist es. Man sieht den Thurmwächter mit seiner Tochter im Zimmer des Thurms; das Meer draußen ist sehr stürmisch, darüber wird natürlich viel, auch in poetischen Bildern, gesprochen. Ein wirklicher Sturm macht sich auf; der Vater befiehlt der Tochter, die Lampenschnur zu lösen, damit er die Deckel heben könne und dem hartbedrängten Schiffer die Lichter anzünden. Er geht, und sie knüpft eine an der Wand befestigte Schnur los, welche nun von der Decke frei herabhängt.

Fr. Das versteh' ich nicht recht. Aber warum sind sie über dieses Bagatell so weitläufig?

Weil das Schicksal der Menschen oft aus eben so dünnen Fäden gewebt ist. — Der wahnsinnige Ulrich tritt nun auf, und will eben den Thurm besteigen, so sehr auch Wind und Wetter rasen. Indessen hat Caspar die Lampen angezündet, deren Schein durch die Kuppel in das Zimmer fällt. Er kommt wieder, und muß den wahnsinnigen Bruder mit Gewalt abhalten, daß dieser nicht die angezündeten Lichter wieder auslöscht: dies kann leicht geschehen, denn er

darf nur an der frei herabhängenden Schnur ziehen, so wirft sich ein großer Bon soir über alle Lampen, und Alles ist draußen wieder finster.

Fr. Immer kommen Sie auf diese fatale Schnur zurück, anstatt mir vom Stück zu erzählen; diese Vorliebe für eine armselige Mechanik ist mir an Ihnen ganz neu.

Sie haben Recht, daß dergleichen nicht zum Stück gehören darf. Ulrich besteht nun immer wieder darauf, daß man ihm erlauben soll, die Lampen auszulöschen.

Fr. Da haben wir's, was ich mir immer dachte, daß es von dem klugen Bruder unklug sei, den Unklugen so nahe bei sich zu haben. Narrenwächter und Feuerwächter läßt sich gewiß schwer vereinigen; es muß doch in der Familie selbst auch etwas Unbegreifliches sein.

Plötzlich hört man ein vom Sturm bedrängtes Schiff einen Nothschuß thun. Ulrich geht, trotz der Abmahnungen, mit seiner Harfe zur Kuppel hinauf, um dort im Freien zu singen.

Fr. Im Sturm und Platzregen? Welche dauerhafte Harfe, wenn ich auch nicht die Gesundheit des alten Mannes bewundere! Mit den Stürmen stehen die Poeten des Continentes auf einem zu vertraut freundschaftlichen Fuß; wenn man einige erlebt hat, wie ich, so streicht man dergleichen, als Unmöglichkeiten, aus.

Das Schiff giebt neue Signale; Caspar geht mit Laterne und Sprachrohr hinunter, um, wenn es der Sturm erlaubt, am Ufer Feuer anzuzünden, damit das Boot sich retten könne, im Fall selbst das Schiff untergehen müsse.

Fr. Ist wieder nicht recht begreiflich oder möglich, wenn man sich einen wahren Sturm vergegenwärtigt; das Feuer draußen brennt nicht, die Menschen werden zu Boden gerissen: man hat ja eben deshalb die Leuchtthürme erbaut.

Der Vater hat der Tochter beim Abgehn die Lampen noch einmal dringend empfohlen, damit sie den auf dem Meere Geängsteten ja als Signal und Hülfe leuchtend bleiben. Jetzt hört man von oben im Sturm den Wahnsinnigen auf seiner Harfe spielen, und der verliebte Walther tritt zu Dorothea in das Zimmer. Er erzählt ihr seine Geschichte und vom Unglück seiner Aeltern: er erinnert sich, wie Dorothea ihn im Sturm vom Tode gerettet, die Liebenden erklären sich, und der Bund ist für die Ewigkeit geschlossen. Indessen sie sich umarmt halten, tritt der verrückte Ulrich wieder herein, ohne daß sie ihn bemerken; er benutzt diesen Augenblick, wo Dorothea etwas anderes, als die Lampen, zu bedenken hat, zieht schnell an der herabhängenden Schnur, worauf die Lichter des Leuchtthurms verlöschen; ernst und groß, auf die Harfe gestützt, bleibt er hinter ihnen stehen.

Fr. Nun, — und? Soll das tragisch sein, was so ganz gegen alle Natur, Wahrheit und Vernunft streitet?

Jetzt hört man durch das Sprachrohr von unten dumpf rufen: „Dorothea! Die Lampen sind verlöscht!" Aber ihr entzücktes Ohr vernimmt den Ton so wenig, als das Auge den Schein der Lampen vermißt hat. Beide würden auch noch nicht aus ihrem Taumel erwachen, wenn der Wahnsinnige nicht zwischen sie träte. Nun ist die Tochter in Verzweiflung; die Lichter erlöschen; keine Möglichkeit, sie anzuzünden; die armen Seelen draußen müssen untergehn: so stürzt sie hinaus, um ihren Vater zu suchen, und der Akt ist beschlossen. — Warum sind Sie so stumm und sehn mich so forschend an?

Fr. Ihre letzte Relation kann unmöglich wahr sein, sie müssen sie verfälscht haben.

Wie so?

Fr. Abgesehen davon, daß in diesem ganzen Akte eigentlich nichts vorgegangen ist, als Sturm und Ungewitter draußen, ein bedrängtes Schiff, eine ferne, außerhalb, so scheint es wenigstens, liegende Begebenheit, über welche, so wie über die Vorzeit, die Menschen des Stücks nur sprechen, und gar nichts thun —

Und das Verlöschen der Lampen.

Fr. Darauf wollte ich eben zurückkommen. — Warum

werden diese von Dorothea und Walther nicht sogleich wieder angezündet?

Ich habe Ihnen ja gesagt, daß der Vater die Laterne mitgenommen hat. Mit dem Lichte, wie Dorothea bemerkt, lassen sie sich nicht anzünden, weil es der Sturm verweht; auch war es erst viel ruhiger, als Caspar hinaufging, das Signal zum Leuchten zu bringen.

Fr. Haben die Leute denn nur die einzige Laterne im Hause?

So scheint es.

Fr. So sollten sie, selbst im Sturm (hat der Alte doch dort eben musiciren können) Licht auf Licht packen, und dem Winde trotzen, um die Lampen nur irgend wieder zum Brennen zu bringen.

Ja, wer weiß, vielleicht haben sie auch nur das eine Licht im Hause.

Fr. Scherzen sie nicht; wenn die Sache so steht, so ist derjenige, welcher den Leuchtthurm erbaut hat, noch unkluger, als der Verrückte im Schauspiel, und er trägt eigentlich die Schuld, wenn das Schiff und noch mehrere untergehen. Kann ein Baumeister den Blödsinn weiter treiben, als die Sache so einzurichten, daß man zwar von innen in der Kuppel die Lichter auslöschen, nicht aber den Kranz ganz herunter lassen kann, um sie auch von in=

nen anzuzünden und dann empor zu ziehen? Ich habe diese Thürme oft an den Ufern leuchten sehen, aber nie hatt' ich mir träumen lassen, daß man in der einfachsten Einrichtung so zurück sein könne. Auf der nächsten Reise untersuche ich die Sache, und schreibe darüber, um dieser Barbarei abzuhelfen. — Aber immer kann ich noch nicht glauben, daß irgend ein Feuerthurm auf Erden so seltsam konstruirt ist.

Nun sind Sie noch heftiger und viel weitläufiger, als ich vorhin. Sie sehn aber nun doch, wie viel auf jenen unscheinbaren Faden ankommt, denn das Schiff ist richtig untergegangen, und der Graf Holm, so wie die entführte Gattin des Verrückten, befanden sich auf ihm.

Fr. Ein vollständiges Schicksal, wie es die neue Tragödie brauchen kann, hätten wir also; wenn aber die Regierung nicht eben so poetisch gebaut ist, wie der Feuerthurm, so, denk' ich, wird der thörichte Caspar, der nicht einmal bei seinem wichtigen Amte sich zwei Laternen hält, in schwere Verantwortung fallen.

Immer wieder kommen Sie auf den Thurm zurück. Da dieser doch außerhalb des Drama's liegt. Kann der Dichter ihn nicht konstruiren, wie er will? Kann er die Meublen, Laternen u. s. w. nicht einrichten, wie er es bedarf? Denn wenn recht viel vernünftige Vorsicht in dergleichen Haushal-

tungen wäre, so würde manches Unglück nicht entstehen, und wie sähe es dann um Poesie und Tragödie aus?

Fr. Sie mögen Recht haben. Fahren Sie fort, obgleich ich nach dem Vorigen auf den zweiten Act nicht so sonderlich begierig bin.

Die Scene ist jetzt am Ufer, unter Klippen und Felsen. Es wird eben Morgen, und der Wahnsinnige ist mit seiner Harfe schon dort. Der Thurmwächter hat genug zu thun, um seine Tochter zu trösten; von einer Regierung, Obrigkeit und dergleichen, die ihn zur Verantwortung ziehen möchte, ist gar nicht die Rede. Er entschuldigt die Liebe der Tochter; nur, sagt er, ist das arme Schiff versunken, und vielleicht trägst du die Schuld; — da ruft Ulrich mit starker Stimme von seinem Felsen herab:

Kind, dein Schuldbrief ist zerrissen! —
Wenn das Schicksal hält Gericht,
Will es nicht der Menschen Licht,
Drum hab' ich's verlöschen müssen! —
Sie hat keine Schuld, — ich nur
War gesandt von höh'rer Macht;
Kräftig zog ich an der Schnur,
Und ihr Recht behielt die Macht!

worauf er bald darauf mit der Harfe wieder abgeht.

Fr. Wenn der Autor uns vielleicht auf diesem Wege die Lehre von neuem hat einprägen wollen, daß Kinder und

Narren die Wahrheit sagen, so werden wir uns doch niemals die Ueberzeugung aufdrängen lassen, daß hier das Schicksal, der Himmel selbst durch seine Verrücktheit hindurch gehandelt habe. Man sieht aber wenigstens, daß sein Gelüst, die Lampen auszulöschen, nicht bloß das eines Blödsinnigen war. Bedeutung liegt allerdings darin.

Plötzlich sehen Vater und Tochter auf einer Klippe einen vom Schiffbruch Geretteten: auch ist der junge Walther schon mit einem Nachen unterwegs, um ihn an das Ufer zu führen; es gelingt, und der Sohn fährt seinen Vater an das Land zu Dorothea und Caspar.

Fr. Und was geschieht nun mit diesem Vater?

Was sich von selbst ergiebt: er ist traurig, zerknirscht, er beichtet nächher in einer langen Erzählung dem redlichen Thurmwächter alle seine Verbrechen.

Fr. Das mein' ich nicht: wird er nicht gleich in ein warmes Bett gelegt? Sorgt sein eigner Sohn nicht für eine stärkende, durchwürzte Suppe oder Glühwein?

Wie kann man nur so materiell, so unpoetisch sein! Der Graf schüttet vielmehr sein Herz aus und erleichtert sein Gewissen.

Fr. Bester Freund, das verstehen Sie nicht: Ungewitter, ein Schiff welches scheitert, ein Mann der durch die Brandung schwimmt, und sich kaum eine Klippe hinauf

rettet, dort oben die stürmende Nacht und die noch kältere Morgenluft in nassen Kleidern und nüchtern überstehen muß, — ich versichere Sie, ein solcher bedarf Ruhe und Erquickung, und kann unmöglich, ohne sich umzukleiden, im Freien Bekenntnisse ablegen.

In der Wirklichkeit mögen Sie Recht haben, aber was kümmern sich unsre Dramen- und Romanschreiber um die Wirklichkeit? Unsern neuen Nordlands-Helden werden noch ganz andere Dinge geboten, und die haben nicht einmal einen Fluß in den Zähnen davon.

Fr. Wenn Sie die neuen poetischen Dramen mit jenen Erfindungen in eine Klasse werfen, dann ist freilich unsere Kritik, welche auf Möglichkeit, Natur und Wahrheit dringt, höchst überflüssig.

Soll ich Ihnen nun noch erzählen, daß der sündige Graf den Wärter des Leuchtthurms (von den Ertrunkenen ist nicht viel die Rede) als einen Priester behandelt, und ihm in Reue alle seine Vergehungen bekennt? Endlich fällt es Casparn ein, es wären vielleicht noch mehr Schiffbrüchige zu retten, und er läßt den Grafen allein; dieser verliert sich dann auch, indem er über die Felsen klimmt. — Indeß ändert sich die Scene; das Meer hat den Leichnam der ungetreuen Gattin an das Ufer geworfen, der Wahnsinnige hat sie gefunden und sogleich erkannt.

Fr. Erkannt? Nachdem das Meer sie in der Brandung und zwischen Klippen umgewälzt hat? Und nach einem Zeitraume von achtzehn Jahren? Die Gattin mußte eine große Gabe, sich zu conserviren, besessen haben.

Ulrich entfernt sich, um sie mit Blüthen zu schmücken, indessen kommt der Graf an diese Stelle und findet den Leichnam. Als der Wahnsinnige zurückkehrt, führen beide ein wunderliches Gespräch, das sie versöhnt; doch entflieht der Sünder, um den Sohn zu holen, und ihn auf den Tod der Mutter und den Aberwitz des Vaters vorzubereiten. Dieser aber benutzt die Einsamkeit, um allen seinen Phantasien den Zügel schießen zu lassen; er wirft erst die Blüthenzweige in's Meer, dann die Harfe, und endlich stürzt er auch sich mit dem Leichnam in die Fluth: der Sohn, so wie der Graf, Dorothea und Caspar kommen zu spät. Die Liebenden werden vereinigt. Der Graf wird noch einmal von Caspar im Namen der Abgeschiedenen absolvirt, und das Stück ist zu Ende.

Freund. Und die Moral von der Sache? denn bei alle dem soll eine darin liegen. Daß wegen der ungetreuen Frau mancher Unschuldige ertrinken muß, und der größte Sünder doch mit dem Leben und einiger Reue davon kommt? Daß sich dazu der Himmel des Wahnsinnigen bedient, der die Lampen auslöscht? — Die Handlung oder das Er-

leiden einer Begebenheit, eines Zufalls, ist originell und neu, aber durch die Unnatur, die Unmöglichkeit und das Hinweisen auf den Lenker der Schicksale widerwärtig, und ich kann mir nun wohl die Empfindung und Stimmung denken, mit welcher Sie das Schauspiel verlassen haben. Denn es ist kein solches; es hat weder Charaktere noch Handlung, weder Motive noch Entwickelung; Willkühr und Unnatur lenken und verflechten es durchaus, und an jene Ironie, die Sie immerdar predigen, ist gar nicht zu denken. Es würde mich auch kalt lassen.

Da berühren Sie den Punkt des Gefühls: es läßt kalt, weil es selber eiskalt ist, und immerdar statt der Empfindung nur gesuchte, oft schwülstige Schilderungen derselben giebt. Wenn man diesen neuern Dichtern vorwirft, daß ihre Compositionen ohne jenen tiefen dramatischen Verstand, ohne jene Weisheit sind, die den Schauspieldichter so ehrwürdig machen, so wollen die Liebhaber sie rechtfertigen, indem sie Begeisterung und unendliches Gefühl in ihnen finden. Als wenn die Begeisterung nicht eben alle jene Einwürfe wegbannte, die ein richtiger Verstand machen kann; als wenn das wahre Gefühl im begeisterten Anschauen nicht eben den tiefsinnigen Plan ersönne und zur Wirklichkeit brächte! Denn nie wird der rechnende Scharfsinn, oder kalte Beobachtung jene Unendlichkeit von Beziehungen, Ab-

sichten, Anordnungen, kurz alle Herrlichkeiten liefern können, die, wie in einem Blitzstrahl, die Begeisterung dem Schaffenden zuführt. Aber an diesem, so wie am Gefühl, gebricht es gerade; die Kälte, die magre, poetisch aufgestutzte Reflexion ist es ja, die ich schon sonst habe rügen wollen, und wo mir einer antwortete, Gefühl sei doch mindestens so viel werth, als Verstand. Wenn Miranda im Sturm die armen Seelen bedauert, die sie hat untergehn sehen, und von denen sie Niemand kennt, ja das schöne Schiff selbst, und Prospero sie zwei=, dreimal beruhigen muß, daß kein Unglück geschehen sei, — so spricht sich hier ohne Sentimentalität ein ganz anderes Gefühl aus, als in unserer Dorothea, die den Schiffbruch veranlaßt: der Clown im Wintermährchen macht uns zwischen Spaß und Ernst die Gräuel eines Schiffbruches zum Schauder lebendig; in wenigen Worten erschüttert uns Edgar über das Elend seines Vaters; von Walther vernehmen wir nichts, als seine Liebe. Caspar ist so ziemlich über Alles beruhigt, denn er ist das klare, reine Gemüth des Schauspiels. Kurz Schilderungen, Phantasien, Bilder, Einfälle erfüllen jenen Raum, der von Liebe, Schmerz, Empfindung und Gedanken sollte durchdrungen sein. Das ist es aber eben; wer diese hinein dichten könnte, würde keinen solchen Plan erfinden.

Fr. Wenn wir jetzt in unseren Meinungen einver=

standen sind (und oft kommen auch die Freunde des Theaters ungefähr darin überein), so will man doch immer einen Punkt nicht fallen lassen; ich höre nehmlich von den meisten dieser neuern Stücke sagen, die Diction sei schön, und es sei unmöglich, von einzelnen Stellen nicht hingerissen zu werden.

Diese Diction ist eben viel zu schön, wenn man den Ausdruck brauchen darf, d. h. zu blumen- und bilderreich, Gleichnisse, Schilderungen, Naturbeschreibungen jedem der Charaktere, bei jeder Gelegenheit, ohne Unterschied in den Mund gelegt. Sehr oft ist es nichts, als eine schwülstige Umschreibung und Umgehung der gewöhnlichsten Gedanken. Man könnte auf diese Weise jedes ältere prosaische Stück in dergleichen neue Poesie übersetzen. Ich sehe wirklich, daß oft Zuhörer von diesen Einzelnheiten hingerissen sind; ich habe mich von früher Jugend so daran gewöhnt, von einem Drama ein zusammenhängendes Ganzes zu erwarten, daß es mir erst, wenn ich aufmerksam darauf gemacht worden, bei den vortrefflichen, die ich oft auswendig weiß, bemerklich wird, diese und jene Stelle sei, auch aus dem Zusammenhange gerissen, schön. Meinen Sie denn nicht überhaupt, es sei weit schwerer, in einer schlichten, trefflichen Prosa ein Schauspiel zu schreiben, in welchem jede Person ihrem Charakter gemäß spricht, als einen Dialog in der neuen schwär-

merisch phantasirenden Manier zu dichten, in welcher in demselben Sylbenfall, in der gleichen Strömung monotoner Redensarten alle Charaktere und alles Individuelle sich auslöschen? vorzüglich in diesen trochäischen Versen, die seit einiger Zeit bei den Dichtern so beliebt sind. Bei den Spaniern ist diese Art und Weise von ganz anderer Bedeutung; diese wiederholen gewisse Kunstformen, denen sie treu bleiben, und Lyra's, Stanzen, selbst Sonette, führen die Rede wieder in den Jambus hinein. Wir aber nehmen bloß den elegischen, trochäischen Fall, (die Romanze bei den Spaniern klingt fast immer muthig und heftig), binden uns an keine Regel, lassen den Reim kommen, oder nicht, unmittelbar, oder verschränkt, auch wohl zwei- und dreimal, so wie es dem phantasirenden, verwöhnten musikalischen Ohre beliebt, und so entsteht denn eine Anzahl von Deklamationsstellen, in denen sich der jüngere Schauspieler sehr gefällt, indem er sie ohne Melodie, Fluß, oder Ausdruck hersagt, meist monoton, mit einem plötzlichen Abfall am Ende, um nur Effekt zu machen, und zuletzt noch gar träumt, Schröder und Reinicke hätten einem solchen Kunststück erliegen müssen.

Fr. Sie scheinen also diese Versarten und den Bilderüberfluß für die zu gewürzte Schwelgerei eines verdorbenen und übersättigten Magens zu halten.

So ist es, und darum wirkt sie auch auf den Nüchternen und Unbefangenen nicht. Wenn in der ersten Scene des Stückes Caspar, der Vater, aus Furcht vor den Leiden der Liebe, Dorotheen zuredet, in ein Kloster zu gehn, so antwortet sie: ihre Erziehung auf dem See, indem sie, sogar im Sturm, vom Vater habe den Nachen lenken lernen, widerspreche diesem Berufe zu sehr; der Vater habe sie mit dem Meere vertraut gemacht, — worauf sie dann das Meer und den Aufgang der Sonne mit der Kirche und dem Gottesdienste vergleicht:

Und, wenn bei des Morgens Düfte
Mich der Vöglein frühes Lied
Zu der ersten Hora rufte,
Hab' ich in dem weiten Dome
Freudig vor dem Herrn gekniet:
Unten rauschen Meereswogen
Feierlichen Orgelklang;
Wolken kommen ernst gezogen,
Stellen sich das Chor entlang;
Und die hohe Priesterin
Steigt in ihrem Festgewande
An des Horizontes Rande,
Wie am Hochaltare auf,
Breitet ihre Strahlen-Arme
Mit den Friedensworten aus:
„Wachet auf, ihr Millionen
„Wesen, die auf Erden wohnen,

„Liebt und freut euch allerwegen;
„Ich verkünd' euch Gottes Seegen! —

Eine der blendendsten Stellen; wie sie aber hieher kommt, in den Mund dieses jungen Mädchens, ja was sie, genau genommen, sagen soll, ist nicht so leicht zu begreifen.

Fr. Bei Ihrer Schilderung, die, wie ich glaube, die meisten neuern Dramen charakterisiren wird, ist mir eben noch etwas eingefallen, das mir beinahe das Wichtigste scheint. Man ist von der gemeinen Prosa des Lebens scheinbar so sehr zurückgekommen, daß man die peinlichen Arbeiten eines Iffland fast zu sehr heruntersetzt. Und dennoch scheint man das Quälende, die Armseligkeiten des Lebens, das Kleinliche in den Motiven, kurz alles Tadelnswürdige auch in diese neue Manier hinüber genommen zu haben. Nun vereinigt man dieses Kleinleben mit dem Atrocen (ich weiß nicht gleich den passenden deutschen Ausdruck), was mir noch viel schlimmer dünkt, als diese Ifflandische Manier. Statt der Schulden und Geldnoth ein Verbrechen, Entführung, Ehebruch, Mord und Blut; statt des Onkels, strengen Vaters, wunderlichen Alten, oder Generals den Himmel selbst, der aber noch viel eigensinniger ist, als jene Familien-Charaktere, und obenein grausam, weil er keine andere Entwickelung kennt, als „Todes-Angst und Begräbniß," um mit Oheim Tobias zu sprechen. Es

würde mir also besser gefallen und zweckdienlicher scheinen, wenn, in der Manier jener Kabinetsstücke, der Holm etwa, mit dem Vermögen des Ulrich fortgelaufen, jetzt Sohn und Frau wiederbrächte, in Reue und Buße; Ulrich wäre melancholisch; da bräche vielleicht der Wagen des Verführers in der Nähe des kleinen Gutes, auf welchem Ulrich wohnt; die sündige Frau würde krank; der Sohn, der noch von nichts wüßte, lernte Dorothea, seinen Vater und Caspar auf wunderliche Weise kennen; man vereinte, versöhnte und liebte sich. Auch könnte die Frau zurückgeblieben und nur der Sohn verloren gewesen sein. Mit einem Wort, mir scheint, wir haben seit Iffland durch diese neue Schule (man kann sie wohl so nennen, da sie so bestimmte Kennzeichen hat) im Drama nur Rückschritte gemacht, obgleich unsere Bühne damals wahrlich nicht zu loben war.

Ich bin Ihrer Meinung, und manchmal, wenn ich in so vielen neuern Produkten blättere, habe ich die Empfindung, als wenn Kinder über Göthe, Schiller, Shakspeare und die Spanier gerathen wären, und nun auf ihre Weise auch Schicksal, Menschheit, Leidenschaft und das Pathetische spielen wollten. Manchmal scheint es wieder, als rührten diese Versuche von Leuten her, die gar kein Schauspiel kennen, sondern die Form gleichsam von neuem erfinden müßten; so sehr sehen wir die bloßen Uranfänge der Kunst; bau=

fällige, unendliche Monologe, Unmöglichkeiten im Plan, eine Exposition, die sich immer wieder verwickelt, oder sich wie die Marionettenspiele ankündigt, statt der Entwickelung ein Zerschneiden, und dazu die völlige Abwesenheit der Charaktere, statt deren höchstens Gesinnungen.

Fr. Ich fürchte nur, die Anarchie und aller Mangel an Kritik ist so weit gediehen, daß viele ihre Worte nicht verstehen werden. Denn seit Alles kritisirt, ist die Meinung untergegangen. — Doch, um gerecht zu sein, ich habe hie und da in Erzählungen und Gedichten so manches von Houwald mit Wohlgefallen gelesen.

Ich ebenfalls, und auch aus seinen dramatischen Arbeiten schaut ein freundlicher, kindlicher Sinn hervor. Nur ist er zu weich und befangen, um im wahren Sinne ein Schauspieldichter sein zu können; er verehrt selbst die Personen und die Liebe, die er schildert, er ist selbst am meisten gerührt und erschüttert, und darum bezwingt ihn das Gedicht, anstatt daß er es beherrschen sollte. Hieraus seine Weichlichkeit, die Unnatur seiner Charaktere, die Unmöglichkeit seiner Plane. Diese Fehler kann er aber nicht wahrnehmen, so sehr ist er leidend und selbst von seinen Werken getäuscht.

Fr. Da möchte ich Ihnen aber mit einem Verse des Horaz kommen, der solchen Dichtern Recht zu geben scheint.

Kein neues weitläufiges Gespräch, bitte ich, wie dieses werden müßte. Sie verstehen mich gewiß, und wissen auch, wie jene Vorschrift des Lateiners zu nehmen ist. Ein andermal über diesen Gegenstand, so wie über den eben so wichtigen, wie ein ächter Dichter auch wohl das Gewöhnliche, Natürliche scheinbar verletzen darf, und warum die Widersprüche im Wintermährchen, in Cymbeline, vorzüglich aber in: Wie es euch gefällt, ganz anders sind, indem sie aus Uebermuth und Ironie entspringen, als die oben getadelten Verirrungen. Vom heutigen Stück aber, wie von den meisten neuern, sagt Horaz auch ein gutes Wort:

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi!

Die Waise von Genf,

nach dem Französischen,

von

Castelli.

Dies Schauspiel ist allenthalben, und auch hier, mit Beifall gegeben worden. Es war eine gute Zeit, als unsere Bühne die ächten Lustspiele von den Theatern unserer Nachbarn herüber nahm, oder jene drolligen Schwänke und allerliebsten Operettchen, wie die kleinen Savoyarden und dergleichen. Mercier und ähnliche sandten uns zwar auch schon jene rührenden Dramen, die wir zu sehr nachgebildet haben, doch blieb eine gewisse heitere Laune, oder wenigstens das Schickliche und Anständige immer noch oben auf. Die kleinen Theater der Vorstadt von Paris kämpften meist nur um den Preis des Lächerlichen; die witzigsten Dichter konnten darauf rechnen, vom Volk, so wie von den Kennern, als Sieger gekrönt zu werden. Dies hat sich aber seit manchem Jahre schon, und nicht zum Vortheil der Franzosen oder des Witzes, auffallend geändert. Um die Menge an-

zuziehen, um sich die Sache leicht zu machen, nehmen schwache Talente Gräuel und Kriminalgeschichten, Mordthaten und Verbrechen, suchen den ungebildeten Zuschauer durch eine verfolgte Unschuld, durch einen anfangs siegenden Bösewicht zu spannen, verschmähen nach Gelegenheit weder Geister, noch Gewitter und Brand, und die Masse wird von Empfindungen erschüttert, die das Theater, wenn es seine Würde verstände, niemals erregen sollte. Die französischen Kritiker glauben seitdem in diesen Melodramen und atrocen Schauspielen ebenfalls die englischen und Shakspeareschen Formen zu besitzen, die gebildete Welt ist nun ganz beruhigt, daß sie mit großmüthiger Kunstkenntniß diese Ungeheuer dem unwissenden Bürgerstande der Vorstädte zur Erbauung überlassen kann, und durch diese Ableiter die Classicität und Unumstößlichkeit des wahren französischen Theaters nun wieder um so fester gegründet und anerkannt sieht.

Diese Kriminalgeschichten aber, die der gebildete Franzose selber nicht zu den Theater-Erzeugnissen rechnet, hätten wir jenem Volke lassen sollen. Denn der Uebelstand (da die meisten deutschen Städte nur Ein Theater besitzen) ist zu groß, daß auf derselben Bühne Göthe und Schiller und diese Fratzen figuriren sollen. Da aber bei uns jede Hemmung eingerissen (wie wehrten sich ehemals Engel und

Schröder gegen so manche Unform?) da es so weit gekommen ist, daß auch die bessern Directionen gegen ihre eigene Ueberzeugung handeln müssen, so betreten denn auch diese Verzerrungen unsre Bühne, und gefallen meist, weil Beifall und Kritik jetzt nur noch in seltenen Fällen Hand in Hand gehen. Diese Dinge rühren dann, werden beklatscht, in den Tagesblättern gepriesen, und nach einiger Zeit wieder, was bei unserer Vielseitigkeit noch das Beste ist, vergessen.

Zum Glück ist bei uns das Theater der Salon der reicheren, unbeschäftigten Welt, die sich zerstreuen will. Ich sage, zum Glück. Denn besuchten die Stände, die das eigentliche Volk ausmachen, und die nach den Beschwerden des Tages ihre Ergötzungen ernsthafter nehmen, mehr unsere Schauplätze, so könnten sie durch viele solcher Vorstellungen völlig demoralisirt werden. Daß die Gebildeteren wenigstens in der Verwirrung zunehmen müssen, ist wohl keinem Zweifel unterworfen.

Wir besitzen schon seit Jahren eine witzige Parodie unserer neumodischen Schicksals-Tragödie, die mit wahrem komischen Geist und ohne Bitterkeit geschrieben ist. Dieser Schicksals-Strumpf, den ich meine, scheint aber bei meinen Landsleuten kein großes Glück gemacht zu haben; und das ist ein schlimmes Zeichen. Denn es beweis't, wie befangen sie im Gemüthe sind, wie sehr ihnen eine falsche

Manier (die viele im Geheim und öffentlich verwerfen) doch immer noch imponirt, daß sie den Spaß nicht ganz spaßhaft finden können. Dieses im Ganzen trefflich gelungene Gedicht, das mir und meinen Freunden große Freude gemacht hat, schreibt die allgemeine Stimmung dem Herrn Castelli zu. Kennt er die Lage der Dinge so gut, und sieht sie so scharf an, weiß, auf welchem unglücklichen großen (Vers-) Fuß unsere jetzige Bühne lebt, und wo sie der neu angemessene Schuh drückt, so müßte ein so guter Kopf wohl etwas viel Besseres thun können, als solchen französischen Mißgeburten zur Hebamme für unser deutsches Publikum zu dienen.

Clavigo,

von

Göthe.

Diese Jugendarbeit des großen Dichters machte, als sie erschien, auf allen Theatern Deutschlands großes Glück, sie wurde sogleich einheimisch und national, und so vieles auch seitdem versucht ist, so mancherlei die Stimmung des Publikums auch auf andere Wege geführt hat, so erhält sie sich selbst auf der Bühne in frischer Jugendkraft, und überdauert so viele Modeerzeugungen dort, die eine vorübergehende Begeisterung als ächt und groß zuweilen stempeln möchte. Dieses Werk, welches sich im nächsten Leben und den gewöhnlichsten Verhältnissen desselben bewegt, spricht sich so deutlich und faßlich aus, daß Jedermann es versteht, es erregt in seiner Einfachheit das höchste Interesse, es rührt, erschüttert und überrascht durch die tiefen Geheimnisse, die es gelinde dem Gefühl überliefert und als Seelenmalerei eben so sehr belehrt, als durch seine weiche und melodische Sprache, die alle Tonarten fast durchspielt, ergötzt und hin=

reißt. Denn nur wenig Handlung ist in dieser bürgerlichen Tragödie, aber es ist dem Dichter gelungen, diese Seelenzustände, das Schwanken eines schwachen, aber liebenswerthen Charakters, durch das Unglück, welches aus diesem Schwanken entsteht, in die äußere Anschauung zu bringen, und dadurch die Bewegungen des Gemüthes und die Betrachtungen eines gesunden, derben Verstandes in Handlung zu verwandeln.

Dieses Schauspiel hat darum auch mehr theatralische Wirkung, als die übrigen Werke des großen Dichters, dem es, trotz seiner Vielseitigkeit und seiner wunderbaren Kunst, sich in jede Person zu verwandeln und ihr die geziemendsten Reden in den Mund zu legen, nie hat gelingen wollen, das wirkliche Theater sich anzueignen. Vielleicht, weil er hier einem Memoire folgte (ja sogar aus diesem eine Scene fast wörtlich übersetzte), der Erzählung eines Mannes, welcher bewiesen, wie sehr er Bühne und Dialog in seiner Gewalt hat. Es kann sonderbar scheinen, daß Göthe einen Vorfall seiner Tage auf die Bühne brachte, und noch mehr, daß er den tragischen Schluß hinzufügte, über welchen der auf dem Theater ermordete Archivar in Madrid oft gelächelt hat, der mit deutschen Reisenden nicht ungern über seine Geschichte und deren poetische Darstellung auf unsern Schauplätzen sprach. Die Zeit hat die beiden Charaktere dieser Tragödie in ein

anderes Licht gestellt, als sie der Dichter damals ahnen oder brauchen konnte. Clavigo ist ein ruhiger Gelehrter und fleißiger Mann in einem beschränkten Wirkungskreise geblieben, und Beaumarchais hat in seiner Jugend, so wie im Alter, unter dem Könige, so wie zur Zeit der Revolution die sonderbarsten Rollen gespielt, und ist endlich, von allen Partheien verlassen, und ohne Freunde gestorben. Es ist unbillig, beim Schauspiele an diesen intriguirenden Verfasser des Lustigen Tages zu denken, und die große Kraft der Dichtung hebt uns auch über alle diese störenden Ansichten hinweg. Nur unser Dichter durfte in einer solchen kräftigen Jugend wagen, diesen Stoff zu nehmen, an ihm diese wunderbare Seite zu finden, und ihm einen so seltsamen, aber doch den einzig befriedigenden Schluß zu geben.

Es sei mir daher eine kritische Würdigung der Tragödie erlassen, und man erlaube mir diesmal einige Bemerkungen über die Darstellung. Es war eine Freude, ja ein wahres Fest, ein so gediegenes Werk einmal wieder zu sehen, zu bemerken, mit welcher Liebe und mit welcher Anstrengung es von den Schauspielern gegeben wurde, die wohl einsahn und fühlten, daß hier andere Töne anklangen, als wir sie gewöhnlich anschlagen hören. Für den Künstler ist es aber auch ermunternd, wahrzunehmen, wie das Publikum hier das Treffliche durch gespannte Aufmerk-

samkeit zu ehren weiß, wie gern es sich hinreißen und entzücken läßt, und wie nachsichtig es über Fehler hinwegsieht, die der weniger Billige oft an andern Orten mit Schärfe, wenn nicht mit Bitterkeit, rügt.

Die Darstellung war im Ganzen eine gelungene zu nennen, und Beaumarchais (Herr Julius) war so vortrefflich, daß er nur wenig zu wünschen übrig ließ. Die Scene seines ersten Auftretens wurde zu tumultuarisch gegeben, wodurch sie an Klarheit und Leben verlor. Dergleichen Auftritte, voll lebhafter Bewegung, die in kurzen Reden und Unterbrechungen bestehen, müssen wohl eingeübt werden; der Schauspieler muß hier mit der größten Sicherheit sprechen, um nicht statt Lebendigkeit nur verwirrende Unruhe hervorzubringen. Beaumarchais Erzählung im zweiten Act wurde mit aller Kraft, Besonnenheit und Würde vorgetragen, welche diese Scene erfodert. Seit lange war mir keine solche meisterhafte Darstellung erfreulich vor das Auge getreten. Gang, Stellung, Geberde, Ton, Alles kündigte, bis zu den kleinsten Zufälligkeiten, den Mann von Stande, der seinen Zorn unterdrückt, und ihn endlich eben so edel und gehalten zeigt, unverkennbar an. Wie verschwindet doch diese Haltung, dieses Gewogene, Gemessene immer mehr von unserer Bühne! Aber gerade hierin muß man diesem Künstler ein großes Lob beilegen, der viel kann,

wenn er will, und oft das Trefflichste erreicht, wenn er seine wahre Stellung findet.

Im vierten Acte schien er der ungeheuern Leidenschaft, die der Dichter von ihm fodert, nicht gewachsen, wenigstens konnte seine Anstrengung die Täuschung nicht hervorbringen, die uns bis dahin so wohl gethan hatte.

Carlos (Herr Pauli), eine der schwersten Rollen, wurde sehr lobenswerth gegeben. Der verständige Schauspieler sah wohl ein, daß dieser Charakter nicht unter die sogenannten Intriguants, oder gar unter die Bösewichter zu werfen sei. Er hatte ihn studirt, er gab ihn mit Anstrengung und mit weit mehr Leichtigkeit der Sprache, als wir an ihm gewohnt sind. Nur hie und da blickte der komische Schauspieler durch, manchmal waren die Accente scharf und erregten einige Male Lachen, wo höchstens Lächeln das gelungene Spiel belohnen soll. Denn man muß nicht vergessen, daß ein an die rechte Stelle gelegter Accent, wenn er zu stark ist, wieder ein falscher wird. Zuweilen wurde man auch, wenn gleich nur schwach, an die Bösewichter erinnert, in deren Darstellung dieser Schauspieler hier so viele Bewunderer findet, und deren Schärfe und Gräßlichkeit ich immer um Vieles gemildert wünsche. So geschah es, daß dieser sonst löblichen Zeichnung noch ein gewisser Anstand, eine vornehme, ruhig kalte Haltung fehlten, die dieser Rolle ganz

unentbehrlich sind, wenn wir die Meinung des Dichters in ihr wieder finden sollen. Denn Carlos ist in seinen Ausdrücken zwar derb, dem weichen Clavigo gegenüber prosaisch, selbst hart, aber der Ton des feinen, wohlerzognen Mannes, der mit den Vornehmsten lebt, darf ihm darum nicht fehlen. Als Weltmann, als älterer Mann von Erfahrung, sieht er Alles mit kalter Klugheit; er arbeitet und denkt nur für den Freund, den er, so abgeschlossen er ist, so sehr er die Menschen verachtet, innig liebt: wie viel in dieser Liebe Egoismus oder Herrschsucht sein mag, hat uns der Dichter nicht verrathen, doch sind diese auch nicht einmal nöthig, um den Charakter, so wie er vor uns liegt, zu verstehen. Er geht mit Clavigo ganz redlich zu Werke, er opfert ihm endlich sogar seine Ueberzeugung auf, und verlangt nur, dieser soll entschlossen handeln, er soll wissen, was er eigentlich will. Diese Aussprüche und Foderungen des geraden Menschenverstandes sind es freilich, die so oft im Leben dem verweichlichten Egoismus als Bosheit erscheinen, und es ist eine große Feinheit des Dichters, daß der einfache, derbe Carlos (der freilich in der Welt mit gelaufen ist und auch die halb unerlaubten Mittel nicht scheut) auf den schwankenden Freund gerade so einwirkt, wie in so vielen Schauspielen und Tragödien ein verruchter Bösewicht es thut. In dieser Politik und Weltklugheit thut sich freilich immer

jener Fehler hervor, daß sie allzuklug ist, daß sie Schwächen und Empfindungen zu wenig in Rechnung bringt, die sie selber nicht kennt, und darüber auch das wahrhaft Edle der menschlichen Natur mißkennt uud übersieht, das sich so oft aus gering geschätzten Schwächen, aus verächtlichen Fehlern plötzlich und wahrhaft tragisch entwickelt. Auch dies hat uns der große Dichter gezeigt, und lieber die Wirklichkeit und Geschichte verletzt, als daß er seinem Schauspiele einen ungenügenden, untragischen Ausgang gegeben hätte.

Clavigo (Herr Devrient) ist eine der allerschwersten Aufgaben der Bühne. Der junge bescheidene Schauspieler fühlt es wohl selbst, daß er einer Darstellung, wie das Gedicht sie fodert, noch nicht gewachsen ist. Die Weichheit, Geschmeidigkeit und, im Schwanken der Unbestimmtheit, das zarte Liebenswürdige dieses Wesens habe ich noch nie auf eine genügende Weise ausdrücken sehn. Man sah, daß sich der hiesige Darsteller Mühe gab, daß er über seine Rolle nachgedacht hatte; aber, wenn ihm auch manches gelang, wenn man auch an vielen Stellen ein löbliches Bestreben nicht verkannte, so versagte doch die Hauptsache. Es scheint, daß diesem Manne, den die Natur in vieler Hinsicht begabt hat, das Gefühl mangelt, um dem Dichter folgen zu können. Seinem Tone, der stark und voll ist, fehlt Herzlichkeit, und mit dieser das Schmiegen und weiche Hindurch-

winden durch die mannigfaltigen, sich widersprechenden Gefühle. Seine Stimme wechselt daher mit einer unbedeutenden Nüchternheit und einem plötzlichen, unmotivirten Aufschreien und falschen, hohlen Tone und Accent. Er ist auf dem Wege, sein gutes Organ zu verderben. Dieselbe Unsicherheit und Uebertreibung charakterisirt sein Geberdenspiel. Könnte er doch nur etwas von der Sicherheit und Haltung unsers Beaumarchais lernen. Gewaltsame Verdrehungen des Körpers können unmöglich Ausdruck bedeuten, am wenigsten tragischen. In den ersten Acten trug den Darsteller noch der Text so ziemlich, man fühlte nicht so deutlich die Ohnmacht, als im letzten. Den tragischen, kühnen Schluß bereitet der Dichter vortrefflich durch den Monolog des Clavigo vor: dieser führt uns in diese neue, nicht erwartete Welt durch eine Fülle von Gefühlen und wunderbar wechselnden Tönen. Diese Scene muß ganz anders, wie die übrige Rolle, gesprochen werden, um der Absicht zu genügen.

Marie (Madame Schirmer) ward am meisten verfehlt. Es ist zu beklagen, daß diese verdiente, treffliche Schauspielerin, die so viel leisten könnte, sich in der Tragödie einen falschen, hohlen Ton, eine schleppende Monotonie angewöhnt hat, die sie hier auch auf einen Charakter des bürgerlichen Lebens übertrug. Warum denn nicht „leicht von der

Zunge weg", wie Hamlet vorschreibt? In jeder Scene hörten wir diesen zu langsamen, feierlichen Ton, und dadurch verlor das Gemälde an Lebendigkeit und Bewegung. Einigemal hob die Darstellerin einzelne Worte heftig und willkührlich heraus, um eine plötzliche, aber falsche Wirkung hervorzubringen. In allen Künsten giebt es eine falsche Art zu studiren, wenn man Wahrheit und Natur aus den Augen verliert: könnte die begabte Schauspielerin doch jene frühere Art und Weise wieder finden, dir ihr so oft verdienten Preis erwarb, so würde ihr unverkennbarer Fleiß, ihr fortgesetztes Bestreben sich auf viel dankbarere Weise belohnen.

Marie und Marliese,

oder

mehr Glück als Verstand,

Lustspiel in vier Aufzügen.

Dieses Lustspiel hat auf dem Dresdener Theater kein Glück gemacht. Der Verfasser hat sich nicht genannt; doch sieht man, daß er nicht durchaus Anfänger sein kann, wenn ihm auch das dramatische Feld noch ein unversuchtes sein mag. Es ist nicht zu tadeln, daß er ein älteres, jetzt vergessenes Stück wieder auf die Bühne brachte; denn bei unserer jetzigen Armuth möchte man im Gegentheil dazu aufmuntern, auch ist das, was neu hinzugefügt ist, wie die Figur der Frau von Meerfeld und die Anspielungen auf die modernsten Thorheiten, vielleicht das Beste des Stückes, so wie es jetzt daliegt; aber dennoch erreicht es in Ansehung der dramatischen Anordnung und der komischen Kraft schwerlich das Original, welches eine Engländerin, Miß Lee, geschrieben hat, und welches ich nicht kenne. Das ist aber gewiß, daß es sich in der theatralischen Wirkung nicht mit der deutschen

Bearbeitung dieses Gegenstandes von Schröder vergleichen läßt, welche dieser schon 1782 in Wien spielen ließ, als er damals Mitglied der dortigen Bühne war. Die Einleitung, die Entwickelung der Handlung, die Charaktere und Alles ist dort besser. Es wäre daher zu wünschen gewesen, ein so guter Kopf wie der neue Bearbeiter zu sein scheint, hätte nur die veraltete Sprache etwas erneuert, und die schleppenden Stellen und Scenen abgekürzt. Freilich muß in Betrachtung gezogen werden, daß Schröder, als ächter Schauspieler, immer die Truppe im Auge hatte, für welche er schrieb, daß er seine Erfindungen und Nachahmungen den Kräften seiner Schauspieler, so wie dem Verständniß und der Stimmung seines Publikums anzueignen strebte, und daß er sich, als wahrer Kenner und Meister, nur selten irrte. Der General (bei ihm ein Gouverneur, von St. Croix zurückgekehrt) war seine Rolle, und man kann sich vorstellen, wie seine unnachahmliche Kunst und Wahrheit, da diese Rolle bei ihm das ganze Stück trägt und bindet, zu Lachen und zu Thränen zugleich bewegt hat, da dies eben sein großes Talent war, in humoristischen Charakteren die grellsten Absprünge und Uebergänge so zu kontrastiren und zu verschmelzen, daß das Unbegreiflichste und Seltsamste in seinem Spiel auch zugleich das Natürlichste und Verständlichste war, eine Vollendung, die niemals einer seiner Zeit-

genossen wieder erreicht hat, und die wir schwerlich jemals auf der Bühne wieder sehen werden.

Was hier wohl den meisten Anstoß erregt hat, ist die Magd mit ihrem unrichtigen, platten Sprechen, welche lange für die entführte Tochter gehalten wird. Dergleichen kecke Versuche, die so leicht in die wahre Gemeinheit verfallen, müssen vom Autor mit großer Kunst und Geschicklichkeit, und von den Recitirenden mit Sicherheit, ja ich mag wohl sagen, mit edler Feinheit gehandhabt werden. Schrödern kam hierbei vieles zu Statten, was dem neuen Bearbeiter abgegangen ist. Er fügte dem unerzogenen Mädchen noch einen plattsprechenden Bauerburschen hinzu, der in jene Person verliebt ist. Dadurch wird das Widerwärtige, wenn es durch Mißgriffe entstehen sollte, schon gemildert, indem zwei Figuren daran zu tragen haben. Die Sprache selbst und alle Rohheiten rechtfertigen sich auch mehr durch diese Vertheilung der Albernheit. Was aber vorzüglich zu erwägen, ist, daß damals die berühmte Adamberger, geb. Jaquet, diesen komischen Charakter darstellte, sie, die von Wien vergöttert und von jedem Fremden wegen ihrer Grazie und Natürlichkeit bewundert wurde. Gewiß ist es, daß nur vollendete Schauspieler dergleichen gewagte Schilderungen unternehmen dürfen, die ihrem eigenen Humor, ihrer Gewandtheit und Erfindungskraft, aber auch der Gunst des Publikums unbedingt

vertrauen dürfen. Was aber eben so wichtig ist, ist wohl, daß Schröder in Wien eine bekannte, längst autorisirte Bauernsprache vorfand, die schon seit vielen Jahren komisch auf der Bühne verarbeitet war, und die mit ihrem Jargon zugleich launig und witzig ist. Als er nach einigen Jahren dies nämliche Stück auf dem Hamburger Theater gab, fand er es dort in dieser Hinsicht noch bequemer, denn alles Gesinde, die Bauern und zum Theil die Bürger, sprachen ein anderes Deutsch, als die gebildeten Stände, ja es war nichts Seltenes, daß die Herrschaften mit den Dienstboten sich nur im Plattdeutschen verständigten.

Das Stück selbst war gleichsam schon für Holstein und Dänemark berechnet, wohin die Hauptperson, als Gouverneur von St. Croix (einer dänischen Insel in Amerika) zurückkehrt. Jeder Zuschauer verstand den platten Dialekt, und niemals kam der Spaß in Gefahr, eigentlich gemein zu werden. Schon Eckhof spielte vor Jahren den Bauer mit der Erbschaft (nach Marivaux) plattdeutsch, weil er in diesem Dialekte Meister war; späterhin versuchte Brandes ein Stück in dieser Mundart; manche Romane, wie Siegfried von Lindenberg, lassen sie auch oftmals sprechen, und in unsern Tagen hat wiederum ein Hamburger Dichter mit Glück diese Bahn betreten.

In England ist seit lange ein Jargon auf der Bühne

gebräuchlich, der Bedienten und Bauern manchmal in den Mund gelegt wird, und den man, genau genommen, nirgend so spricht: doch ist diese Sitte autorisirt, und schon Shakspeare bindet sich nicht genau an den Dialekt von Devonshire, noch einen andern. Irländer und Schotten ist man in England auf dem Theater gewohnt, sie sind gewissermaßen unentbehrlich, aber seit den ältesten Schauspielen prüft man ihre Mundart nicht mit der größten Strenge, sondern ist mit mehr oder minderer Annäherung, auch in der Aussprache selbst, zufrieden. Doch hat die komische Bühne dort immer den Vorzug, daß es kaum einen Einwohner Londons geben kann, der nicht mehrmals Gelegenheit gehabt hätte, die Dialekte der Provinz, oder der beiden mit England vereinigten Königreiche zu hören.

Da Paris nicht so wie London mit allen Provinzen des Reichs in Berührung kommt, so hat die französische Bühne von frühester Zeit einen halb willkührlichen Jargon erfunden und eingeführt, den in lächerlichen Stücken Bürger und Bauern reden. Die Italiäner haben bei ähnlichen Veranlassungen das Spanische durchklingen lassen, die aber überdieß in dem großen Vortheil sind, die bestimmt geschiedenen Dialekte zu besitzen und großentheils zu kennen, und namentlich den venezianischen, bergamischen und den von Neapel längst für ihre Lustspiele ausgebildet haben. Bei

den Spaniern meldet sich die gallizische Mundart hie und da, besonders bei den Dichtern die in Madrid leben, weil sie hier diese an den vielen gallizischen Tagelöhnern kennen lernen. Wir Deutschen haben uns oft bemüht, die Redeweise des Franzosen mit seinen komischen Ausdrücken auf der Bühne hören zu lassen. Es scheint also wohl, daß es in allen Zeiten und bei allen Völkern das Bedürfniß war, die Sprache verderbt und bäuerisch sich zur Ergötzlichkeit vortragen zu lassen. Nur sind wir Deutschen am übelsten daran, weil sich unsre Buchsprache später entwickelt und gebildet hat, weil das Deutsch, welches der Gebildete spricht und sprechen soll, in keiner Provinz und in keiner Hauptstadt, weder in Berlin, Wien, noch Dresden oder München geredet wird, sondern Jeder, der an diesen Orten geboren und erzogen wird, wenn er die Kunst der Rede auch schon völlig besitzt, immer noch zu kämpfen hat, um den Accent nicht hören zu lassen, der ihm als Märker, Franke, Sachse oder Oesterreicher anhängt. Eine platte, schon poetisirte Bauernsprache haben wir gar nicht. Die Salzburgische oder Oesterreichische, die sich am besten dazu eignen würde, ist allen übrigen Provinzen zu fremd, ja wohl ganz unverständlich. Um seinen Dichter nachzuahmen, hat Schlegel in der Uebersetzung Heinrichs des Fünften sich einen eignen Dialekt bilden müssen, um nicht unedel zu werden, oder den Ton und

die Harmonie des Gedichtes zu zerstören: dies scheint auch wohl, wenn es die Gelegenheit fodert, der einzige Ausweg zu sein, denn wie sehr es dem Wesen unserer Sprache widerstehe, das Plattdeutsche bei solchen Veranlassungen zu wählen, beweisen eben einige Versuche der Art. Unser platter Dialekt ist fast eine ganz andere Sprache, steht dem Hochdeutschen durch seine unbestimmte Weichheit völlig entgegen, und ist außerdem, die Orte abgerechnet, wo man ihn noch hört, den andern Provinzen völlig unverständlich. Auch weicht er so in den verschiedenen Gegenden ab, daß der Neumärker sich kaum mit dem Holsteiner, dieser wieder schwer mit dem Westphälinger verständigen kann. In seiner wahren Richtigkeit wäre also keiner dieser Dialekte, schon wegen seiner Fremdheit in den übrigen Ländern, zu brauchen. Schröder konnte daher wohl in seinem Stücke: „Glück bessert Thorheit", den Hamburgischen sprechen lassen, weil die Hamburger ihn alle verstanden. Es kann aber unmöglich die Absicht sein, jeder Provinz Deutschlands eine für sich bestehende Literatur oder Bühne zu wünschen, wenn auch hier und da einzelne geistreiche Versuche, als solche, zu loben sein möchten.

Seit einigen Jahren ist es beliebt worden, den platten Berlinischen Dialekt in Stücken anzubringen. Die märkische platte Sprache unterscheidet sich sehr von den übrigen

Mundarten des nördlichen Deutschlands, und es wäre zu wünschen, daß Sprachkenner dieser bis jetzt vernachlässigten Mundart ihre Aufmerksamkeit schenkten. In der Neumark hat man englische Wörter, wie rather für lieber, eher, und dergl. mehr; diese Untersuchungen könnten auch dem Geschichtforscher wichtig werden. Lange wurde in Berlin auch ein bestimmtes Plattdeutsch, wie auf dem Lande, gesprochen, das Hochdeutsch wurde nur spät und nach und nach einheimisch; es konnte sich aber hier weniger wie irgendwo richtig und geschmackvoll ausbilden, weil die höheren Stände um dieselbe Zeit anfingen, sich mit der französischen Sprache vertraut zu machen und sie völlig, wie es nirgend in Deutschland so sehr geschehen ist, sich als die ihrige anzueignen. In diesem Gelüst wurden sie noch mehr bestärkt, als der große Churfürst die französischen Flüchtlinge in seinen Staaten aufnahm, deren viele von allen Ständen in Berlin ihr Unterkommen fanden. Bald galt es unter den Vornehmern für eine Art Schande, deutsch zu verstehen; es wäre lächerlich gewesen, sich in der angebornen Mundart gut ausdrücken zu wollen. Daher hörte man aus dem Munde mancher vornehmen Staatsbeamten die Sprache des geringen Volks mit allen Fehlern und Lächerlichkeiten, und dem gemeinen Manne fehlten die Lehrmeister völlig, die ihm als Beispiel hätten voran gehen können. Denn aus Gewohn-

heit und Instinkt, nicht durch Belehrung, spricht das Volk in andern Provinzen Deutschlands richtiger.

Da der platte Dialekt, so wie die englische Sprache, me für mich und mir gebraucht, und der Berliner, als er die platte Sprache abwerfen wollte, von Niemand den wahren Gebrauch lernte, so führte sich die Verewchselung des Accusativ und Dativ bei ihm so lächerlich ein, an welcher sein Ohr noch krankt, obgleich sich mit der zunehmenden Kultur der höhern Stände auch die Sprache des gemeinen Mannes nach und nach verbessert. Beim Pöbel aber haben sich Redensarten, Metaphern und Ausdrücke gebildet, die man nirgend in dieser scharfen und geistreichen Niederträchtigkeit hört. Dies ist zugleich ein Zusammenfluß und Entstellen aller Redensarten und Worte aus allen möglichen Sprachen, aus gangbaren Romanen und Komödien, mit eigenen überraschenden Erfindungen aufstaffirt, die sich mit jedem Jahre erneuern und daher unerschöpflich sind und nie veralten. — Es ist die Frage, ob es einem Autor erlaubt sein dürfte, wenn wir Theater, wie die Pariser, für alle Bedürfnisse hätten, einmal sich in diesem Felde nachahmend zu versuchen. Schlimm aber ist es, daß seit der Bildung dieser Pöbelsprache auch jeder Berolinismus an diese erinnert, und sich dem Verwerflichen zu nähern scheint, und da überdies in allen diesen Späßen, Schimpfworten und Eigen-

thümlichkeiten keine naive Gutmüthigkeit, sondern niedrige Bosheit und Entwürdigung vorwaltet, so ist mir der Versuch immer mißlich erschienen, das sogenannte Berlinisch auf irgend eine Weise (wenn es nicht Parodie, und dann nur dem gebornen Berliner verständlich ist) in die Büchersprache oder auf das Theater zu führen. Dazu kommt, daß es wenige Schriftsteller genau kennen; wenn z. B. unser ungenannter Verfasser die Marliese sagen läßt: „Ei du meine Güte, hätte ich das doch mir gemurken!" so ist dies ganz unwahr: in schlechten Gesellschaften Berlins, die mit Spaß nicht übervoll versehen waren, habe ich diese Entstellung wohl als willkührlichen Scherz gehört, aber nie im Munde des Volks.

Wir möchten den geistreichen Verfasser noch auf einiges aufmerksam machen: wenn er z. B. seinen General in der Freude sagen läßt: „Nun, dann soll sie auf meinem Gute eine Milchkammer haben, wie keine Kaiserin sie hat. Schüsseln, Näpfe und Schaalen vom feinsten Krystall, Eimer von Mahagonyholz, ein massiv silbernes Butterfaß laß ich ihr machen;" — so ist dies ganz, wie Görge in den beiden Billets mit Recht spricht, hier aber ein großer Verstoß gegen das Dekorum, wie sich ihn Schröder weder in diesem, noch in irgend einem andern Stücke zu Schulden kommen läßt.

Man muß niemals aus den Augen verlieren, was die Bühne uns in unsern Tagen bedeuten kann, um nicht unbillig zu werden. Da die meisten Theater im Jahr dreihundertmal spielen, manche noch öfter, so wäre es wohl die lächerlichste aller Foderungen, eben so viele Kunstwerke auftreten, eben so oft meisterhaft spielen sehn zu wollen. Neben den versuchten Meisterwerken muß sich unsre Bühne an den meisten Abenden in eine anständige und geschmackvolle Unterhaltung verwandeln. Erfindungen, Scherze, Dramen, die den Geist und die Vorfälle des Tages leicht und heiter wieder geben, ja Possen dürfen nicht mangeln und verschmäht werden. Nur ist die Rede davon, daß diese leichtern Arbeiten geistreich, geschmackvoll, witzig, oder wenigstens anständig sein müssen. Kann man nicht neben den Werken des Théâtre français die unzählbaren heitern Scherze der Pariser kleinern Theater gleichsam wie ein einziges Lustspiel ansehen, an welchem, in gewissem Sinn, die ganze Nation fortschreibt? Selbst der Geschichtforscher, oder der Beobachter, der das Volk will kennen lernen, wird diesen Gaukeleien nicht unbedingt den Rücken kehren. Aber hier ist der Punkt, wo der Freuud des deutschen Theaters so viele Ursachen zu klagen findet. Nicht, daß nicht auch an heitern Erfindungen oder Nachahmungen manches Löbliche aufträte, sondern daß die groben sinnlichen Eindrücke, die Art, sich

täuschen oder hinreißen zu lassen, denen der Gebildete mit Widerwillen aus dem Wege geht, immer mehr überhand zu nehmen drohn. Dahin rechne ich zuvörderst jene Kriminalgeschichten, die auch seit einigen Jahren den Beifall der sonst so heitern Pariser gewinnen, wobei diese aber doch den Vortheil genießen, daß sie jene unangenehmen Produktionen erst in den Vorstädten aufsuchen müssen, wir sie aber alle auf unsern sogenannten National-Theatern anschauen sollen. Eben so verderblich sind indeß manche jener neuesten Lustspiele, die völlig Scenen und Späße so niedriger und platter Art enthalten, als sie kaum in den französischen Paraden auftreten dürfen. Rechnet man noch hinzu, was an so vielen Orten der Unfug wirkt, der mit zu trefflichen, glänzenden Dekorationen und Kleidern getrieben wird, dazu Geister, Pferde und Hunde u. s. w., welches sich bunt auf unserer Bühne bewegt, und immer nur die Gunst des Augenblicks haschen will, (wie Alles das denn auch in London fast noch schlimmer geschieht): so wird man überzeugt, daß, trotz allen Krankheitsanfällen, unsere Bühne denn doch noch eine leidlich gesunde Konstitution besitzt, weil sie sonst längst in Seiltänzerei und Pferdekunststücke völlig würde ausgeartet sein.

Diese Erfahrung und Ueberzeugung muß man sich dicht vor das Auge halten, um nicht in manchen Zeiten den

Muth völlig zu verlieren und die ganze Anstalt zu den schädlichen Verirrungen der Gesellschaft zu rechnen. Mit dem Entstehen der Bühnen suchte man sogleich durch sinnliche Eindrücke ihre Wirkungen zu erhöhen, und Aeschylus und Sophokles werden deshalb von den Alten gepriesen, daß sie das Theater geschmückt und durch Zier vollkommner gemacht haben. So lange Dekoration, Kleidung, Musik, Tanz, ja Gaukelei nur das Schauspiel erhöhen, es nicht unterdrücken, sind alle diese Dinge zu loben. Kommt man aber erst dahin, in einer Tragödie das Schauspiel bloß wegen eines Krönungsmarsches zu besuchen, kann man ohne Feuerwerke oder Pferdegetrappel, oder ungehörige Ballette gar nicht mehr fertig werden, so ist die Kunst des Dichters, wie des Schauspielers, völlig abgestorben; beide stehen dann schon als Nieten unter den Gewinnsten dieser Lotterie, und man sollte es dann lieber geradehin versuchen, ohne diesen Umweg die Zuschauer zu entzücken.

Es wird sich ein andermal die Gelegenheit finden, gründlicher in diese Anklage einzugehen. Um auf den Punkt zurückzukommen, von welchem diese Betrachtungen anhoben, so wäre es wohl zu wünschen gewesen, der Verfasser jenes Lustspiels nach Schröder hätte einen andern leichten und humoristischen Gegenstand, der früher auf unserer Bühne war, erwählt, und ihn weniger gewaltsam verändert. Man

muß freilich nicht vergessen, daß die meisten jener ältern Lustspiele auch die ganze Vortrefflichkeit jener ältern Schauspieler erfodern. Der Versuch, geringe Charaktere als vornehme auftreten und sich auf diese Art verwickeln und ängstigen zu lassen, ist schon oft gemacht, und viel glücklicher, als in dem oben genannten Lustspiele. Der Verfasser des Postzuges (Ayrenhof in Wien), den Friedrich II., indem er ihn vorzugsweise in seiner kleinen Schrift über die deutsche Literatur nannte, unverhältnißmäßig bekannnt gemacht, und den ich sonst nicht als dramatischen Schriftsteller, am wenigsten als Tragödiendichter rühmen möchte, hat in einem Lustspiele: „Erziehung macht den Menschen" (1785) diese Aufgabe vortrefflich gelös't. Ohne je gemein zu werden giebt die als Bäuerin erzogene Gräfin bei der Veränderung ihres Standes, wie sie nach der Erkennung ihrem Vater gegenüber tritt, wie sie sich den Geliebten ausbittet, wie sie Glück und Leiden trägt, unendlich viele Veranlassung, sie und ihre Gutmüthigkeit zu belächeln und zu belachen. Wer noch die treffliche Unzelmann ehemals in Berlin in dieser Rolle sah, wird mir mit Freuden Recht geben: könnte dieser Charakter nur einigermaßen mit dieser Wahrheit und Liebenswürdigkeit, der Vater nur in einer Annäherung an Flecks Manier gespielt werden, so dürfte man mit geringen, jetzt nothwendigen Veränderungen dieser Komödie die glänzendste Wir-

kung versprechen: sie wäre dann ein ächtes Beispiel jener Unterhaltungsstücke, von denen ich oben sprach, die, ohne je zur Poesie und Literatur gezählt zu werden, dem Gebildeten, wie demjenigen, der nur auf Zeitvertreib ausgeht, auf anmuthige und geistvolle Weise einige Abendstunden erheitern könnten.

Houwald's
Fürst und Bürger.

Es wäre unbillig, mit dem gutmeinenden Dichter zu rechten, ob sein Drama ein passendes Gelegenheits-Gedicht sei. Es hat schon manchen trefflichen Dramatiker gegeben, dem doch die Geschicklichkeit versagt war, bei Vermählungs-, Geburtstags- oder andern Feierlichkeiten seine Laute mit Glück erklingen zu lassen, oder gar die Personen der Bühne in Beziehungen redend einzuführen. Und warum soll ein Schauspiel, welches nicht zu dieser oder jener Gelegenheit paßt, nicht dennoch für das Theater vortrefflich, ja vielleicht eben darum um so vortrefflicher sein?

Es scheint aber, daß die Bühnen nicht dieser Meinung sind, und da der Dichter, wie er in der Vorrede sagt, es in wenigen Wochen erfunden und vollendet hat, und es selbst eine flüchtige Arbeit nennt, so darf man sich darüber nicht wundern. Wenn es schwer ist, dem Theater zu genügen, so wird es vielleicht fast unmöglich, sollen Beziehungen auf eine Feierlichkeit, auf geliebte Fürstenkinder, auf die Regen-

ten und Bürger eines Staates und ihren Patriotismus das Werk heben und tragen. Wenn der Dichter auf diese Wirkungen, die außerhalb seines Werkes liegen, gerechnet hat, er darüber nun das eigentliche Drama, Charakter, Verwickelung versäumt, ihn aber dann jene berechneten enthusiastischen Einwirkungen verlassen, weil man das Stück, wer weiß aus welcher Ursache, nicht passend findet, und er darüber weder Schauspiel, noch Gelegenheitsdrama geschrieben haben sollte: so hieße das, sich zwischen zwei Stühle niedersetzen.

Doch ernsthaft gesprochen, so muß selbst ein oberflächlicher Blick dem Kundigen sogleich entdecken, daß dieser Versuch für die bestimmte feierliche Gelegenheit höchst unpassend war. Ein junger Prinz, der sich vermählen will, und der deshalb inkognito reiset, um erst das Land seines künftigen Schwiegervaters und dessen Unterthanen kennen zu lernen, — den wir zuerst in der Schenke, in Gesellschaft eines widrigen Wirthes und gemeiner Häscher erblicken, die sich, im Namen des Landvoigts und von dessen Tyrannei geschützt, Gewalthätigkeiten erlauben, — dieser Gegenstand ist zu gering und unanständig, um nur irgend der Aufgabe zu entsprechen. Die Frage, die hier erörtert und angedeutet werden soll, in wie fern der gemißhandelte Unterthan gegen seine Obrigkeit Schutz suchen, oder sich ihr widersetzen dürfe,

diese in unsern Tagen so oft angesprochene Materie von der non-résistance ist hier etwas zu oberflächlich und auf die ganz gewöhnliche sentimentale Art gehandhabt, als daß sie irgend poetisch oder politisch auch nur von fern befriedigen könnte. Der Fürst endlich, der als sein Landvoigt auftritt und sich so dem jungen Prinzen, der schon im Begriff steht, die Vermählung aufzugeben, weil die Unterthanen des Landes gedrückt werden, entgegen stellt, ist mehr darauf bedacht, den reisenden Freiwerber, oder das Parterre zu überraschen, als seiner Würde zu genügen. Dies, und daneben die Episode der Liebenden, ist so ehrbar bürgerlich, so ohne Humor und Ironie aufgefaßt, daß wir eben nur um so ungläubiger lächeln können, um so mehr sich der Dichter die lehrende, feierliche Miene geben und die sentimentale Thräne hervor locken möchte.

In jenen Tagen, als Iffland und das sogenannte Familiengemälde unsere Bühne gewissermaßen ausschließlich beherrschten, wurde von den Theaterfreunden so oft darüber, und wohl nicht mit Unrecht, Klage geführt, daß alle andern Stände, vorzüglich aber die Fürsten und Herrscher, von dem Theater verbannt wären. Diese sind nun in so manchem Stücke wieder erschienen, aufgeputzt mit schönen Gesinnungen, Reimen, in Trochäen oder selbst Stanzen sprechend, — aber, wenn sie nur den Namen des Fürsten führen, und

dabei sich alle jene bürgerlichen Schwächen und Thorheiten erlauben, die wir jetzt an Iffland's und Anderer Versuchen oft so scharf rügen, wenn ihre Gesinnungen, Thaten und Projekte die nämlichen sind, so dächte ich doch, wir kehrten ganz einfach zu jenen verschmähten Hofräthen und Amtleuten zurück, und bestrebten uns nicht, Herrscher und ihre großen Verhältnisse in dasselbe kümmerliche Licht zu versetzen, welches uns schon jene bürgerlichen Verschränkungen und Gruppen zu knapp und sparsam beleuchtet. Es könnte ja wohl gar geschehen, daß auf diesem Wege eine etwas boshafte Hermeneutik da Satire fände, wo der Dichter mit reinstem Sinn und nicht ohne Begeisterung nur die edelste und wahrhafte Vaterlands- und Fürstenliebe hätte aussprechen wollen. Denn, wie ich schon öfter angedeutet habe, der dramatische Dichter kann durchaus jenen Fragen und Foderungen des Verstandes nicht aus dem Wege gehen, auf welche der Lyriker wenig oder gar nicht, und selbst der Erzähler nur bedingte Rücksicht zu nehmen hat. Und je mehr der Verfasser einer Tragödie oder eines Schauspieles jene unerlaßliche Ironie vermeidet, um so mehr wird sie sich dem Leser seines Werkes, oder dem prüfenden Zuschauer aufdrängen.

Könnte es nicht z. B. ein ganz gutes, unterhaltendes Schauspiel geben, wenn statt eines Prinzen etwa ein jun-

ger Baron auf diese Weise unter fremdem Namen reisete, um seinen künftigen Schwiegervater und dessen ganze Art und Weise kennen zu lernen? Wenn dieser Schwiegervater, Baron oder Graf, nun ein recht tüchtiger, gediegener Mann wäre, dabei Humorist, der es erfahren, daß der junge, leidenschaftliche Mann, der wohl zu Uebereilungen, aber nicht zu richtigen Beobachtungen aufgelegt ist, ihm so auf den Zahn fühlen wolle, und er schon seine Vorkehrungen getroffen hätte, diesem Examen auf eine witzige und überraschende Art zu begegnen? Mir däucht, es wäre dann nicht uneben, wenn der junge Reisende, so gut und liebenswerth er sonst auch sein möchte, mit trefflichen Anlagen, Gutmüthigkeit und dem besten Willen ausgestattet, etwa als einer jener neumodigen Welt- und Staatenverbesserer aufträte, die gerade hitzig und unerfahren genug sind, um treuherzig zu meinen, Alles, was sie nicht begreifen, sei verderblich, und Alles, was sie schlecht finden, müsse sich im Augenblick, wie man eine Hand umdreht, verbessern lassen. Wenn nun unser tugendhafter Reformator auf eine sonderbare Liebesgruppe stieße, die er retten, gegen die Bosheit eines Amtmanns, der seine Gewalt mißbraucht, beschützen wollte. Nun träte ihm der in diesen Amtmann verkleidete Humorist und künftige Schwiegervater entgegen und übergäbe seiner Einsicht und Kraft jene verwickelte Geschichte mit aller anscheinenden Treuherzigkeit, um

sie auszufädeln, die Unterdrückten zu beglücken, die Liebe zu retten und die Tyrannei zu bestrafen. Der Enthusiast, als Richter, fände nun aber Schwierigkeiten, Knoten, verschlungene Fäden, und so viel Widerspruch und Mühseligkeit am Haspel, bei dem er nun angestellt ist, daß er anfinge an seiner schönen Theorie und an seiner eigenen Fähigkeit zu zweifeln. So entstände hier gleichsam ein Gegenstück zu des trefflichen Holberg's Meisterwerke, dem politischen Kannengießer, dessen Weisheit auch für unsere Tage noch nicht verloren sein sollte. Es wäre nicht unmöglich, daß, nachdem der junge Brausekopf schon aus mißverstandener Tugendliebe Alles verdorben, er sich ein Labyrinth erschaffen, in dem er nicht mehr vor und zurück könnte, es sich allgemach immer deutlicher ergäbe, daß er die rechtschaffensten Leute verfolgt, gemißhandelt und in das Gefängniß geworfen, dagegen Gauner und Schelme in seinen großmüthigen Schutz genommen hätte. Auch dergleichen kommt wohl vor. Nun wirft er sich endlich dem verkannten Amtmann in die Arme, und dieser giebt sich als wohlmeinender Vater zu erkennen, indem er ihn von allen den lästigen Gespinnsten befreiet, die der junge Schwärmer sich erst so tugendhaft kräftig um Haupt und Sinne geschlungen hatte.

Dazu ein muthwilliges Mädchen, das den jungen Mann, trotz seiner Thorheit, liebt, und scheinbar in diese

einstimmt, noch ein paar lustige Figuren dazwischen, die die Parodie erhöhen so könnte dieses Thema, nach meiner Einsicht, ein ganz gutes Lustspiel geben. Es würde freilich ein ganz anderes Stück, als das des Verfassers, es stände diesem gewissermaßen entgegen, es könnte schwerlich zu einer Hoffeierlichkeit gebraucht werden, aber es würde vielleicht als wahres Volksschauspiel auftreten dürfen, das in Lustigkeit, Ironie und heiterm Witz zugleich eine Lehre einschärfte, die wohl nicht ganz zu verschmähen ist. Statt aller andern Zurechtweisung dürfte man den meisten Weltumwälzern nur ein ganz kleines, scheinbar unbedeutendes Geschäft an der großen, vielseitigen Staatsmaschine übergeben, und sie würden bald dieselbe Erfahrung des guten Hermann Breme machen, die uns dieser so ergötzlich ausspricht: daß die anscheinende Einsicht so selten die richtige ist.

Der Dichter hat dieses Schauspiel in gereimten Jamben geschrieben, die sich aber keiner Regel unterwerfen, bald länger, bald kürzer sind, bald den Reim unmittelbar, bald nach zwischenliegenden Versen folgen lassen. Da der Verfasser so eilig arbeitete, so ist nicht gleich zu begreifen, warum er zu so vielen andern Schwierigkeiten noch diese fügte, welche zu überwinden allein schon Zeit und Anstrengung kostet; wenn ihm Reim und Vers nicht etwa haben dichten helfen. Denn es kann wohl sein, daß in der so ausgedehn-

ten Unbestimmtheit der Prosa oder den gewöhnlichen Hendekasyllaben sich unsern neuern Dichtern nicht Stützpunkte genug bieten, und ein gewisser Zwang Gedanken herbeiführt, die sich williger in diesem Rahmen (wenn ich so sagen darf) darstellen und einschmiegen, als in jener weiten, unbestimmten Freiheit. Aber der Gewinn ist doch nur scheinbar.

Es giebt vielleicht unter den neuesten Autoren Talente, denen es geradezu am leichtesten würde, in Stanzen oder gar Sonetten ein Schauspiel zu schreiben, weil ihnen die noch festere Form am schnellsten Alles zuführte, was sie könnten zu sagen haben. Das Drama würde aber auf keinen Fall dadurch besser werden. Alle Künstelei ist überhaupt gar nicht so schwer, als sie beim ersten Anblick aussieht. Die ächte Kunst, die sich verbirgt, die den Schein des Zufälligen annimmt, die ganz wie Natur erscheint, ist weit schwerer zu erreichen. Es ist dem Verfasser nachzusehn, daß seine Verse leicht und oft nachlässig sind, daß seine Sprache dem Gegenstande nur selten angemessen ist; bedenken wir die Kürze der Zeit und die Eile der Arbeit, noch dazu die Schwierigkeit der Aufgabe, so ist im Gegentheil manches zu loben. Wie es zu beklagen, daß der Autor nicht einmal wirklich mit Liebe und Anstrengung das Schauspiel und

seine Gesetze studiren, und nachher mit Fleiß sein Talent ausbilden will.

Als wir unsere Tragödie von den gereimten Alexandrinern frei gemacht hatten, und anfingen, sie in Prosa zu schreiben, glaubten wir einen großen Sieg davon getragen zu haben. Seit Andreas Gryphius war der Alexandriner den Deutschen zum Trauerspiele unentbehrlich, und diese Versart, die wir den Franzosen abborgten, hat eine große Fähigkeit, das oratorische Pathos auszusprechen. Da dieses damals und lange nachher für Tragödie galt, so versuchten sich alle Dichter mit verschiedenem Glück in dieser pomphaften, aber sehr einförmigen Versweise. Als man die Engländer kennen lernte, und in Nachahmung ihrer Abwechselung einfacheren Ausdruck und verschiedene Formen des Schauspiels suchte und versuchte, fühlte man, daß dieser rhetorische Vers nicht mehr zu brauchen sei, und in der Prosa glaubte man auf lange, da sie den freiesten Ausdruck, die mannigfaltigsten Perioden, die kürzesten Reden und die größte Abwechslung zuläßt, den besseren Geschmack gerettet zu haben. Doch blieb ein Kampf in Deutschland, nur war die schwächere Partei zu sehr unterdrückt, um sich geltend machen zu können. Die Anhänger der französischen Schule sahen die damalige Neuerung immer nur als eine Usurpation an, und manche wagten es, ungeachtet Lessing und alle

Stimmführer gegen sie waren, in Alexandrinern zu übersetzen oder selbst zu dichten. Das französische Ohr ist an dieses Maß so gewöhnt, daß Tragödie, ja ächtes Lustspiel ihm nur mit diesem vereinbar ist. Alle gallischen Kritiker kommen darin überein, daß der fünffüßige Vers nüchtern, komisch, selbst niedrig laute, daß niemals ein Held sich in diesem äußern, niemals Schmerz oder Trauer in diesem Theilnahme, keine verkannte Tugeud in solchem gereimten oder ungereimten Maße Hochachtung erwarten dürfe. Der Deutsche und Engländer, Italiener und Spanier verstehen diese Behauptungen nicht, und selbst diese scheinbare Kleinigkeit weiset auf einen tief begründeten Unterschied unter diesen Nationen hin. Selbst die Revolution hat den Alexandriner nicht stürzen können, er bewies sich stärker, als die meisten herkömmlichen Einrichtungen, die dem Ungestüm nachgeben mußten.

Wenn man aber auch die Alexandriner in Deutschland ziemlich allgemein fallen ließ, so entstand doch die Meinung, und ließ sich erst einzeln und still, nachher lauter und von mehreren Stimmen vernehmen, eine ächte Tragödie müsse in Versen geschrieben sein. Hatte doch auch Lessing zu seiner letzten Arbeit den Jamben genommen, der zwar nicht musterhaft gebraucht, aber doch keine Prosa mehr war. Der Mönch von Carmel und einige noch schwächere Versuche

gaben sich für Schauspiele in Versen aus, und kündigten nur den wahren Vers an, den wir bald darauf so vollendet und schön, wie ihn die deutsche Zunge nur austönen kann, in der Iphigenia und im Tasso vernahmen: dadurch um so meisterhafter, daß Sprache und Vers so durchaus dem Gegenstande aneigneten, daß sie eins mit ihm wurden. Don Carlos, wenn auch einzelne Verse trefflich sind, war doch wie ein Rückschritt anzusehn, weil der Dichter über den Gebrauch der Jamben noch so ungewiß schien. Der Vers des Wallenstein und der Maria Stuart ist wenigstens ein ganz anderer. Die Prosa behielt auf unserm Theater aber immer noch das Regiment, bis ungefähr seit 1800 durch die letzten Arbeiten Schiller's, durch Schlegel's Shakspeare und Calderon, durch Versuche, das Drama lyrischer zu machen, als man es bis dahin für möglich geachtet, plötzlich der entscheidende Sieg des Verses über die Prosa in allen Gegenden des deutschen Reiches ausgerufen wurde. Doch, was sage ich, des Verses? Vielmehr der Einbruch und die Herrschaft aller Arten von Versen, nicht bloß des Jamben, sondern des Trochäen, der gemischten und wechselnden Verse, der Reime und Unreime, der phantasirenden Versmaße, der Stanzen, Espinelen, Romanzen, Canzonen und Lyren, ja Hexameter wollten sich in der römischen Octavia unsers erfindungsreichsten Dichters vernehmen lassen, und Trime-

ter, auch künstliche Strophen des Chores, Alles hat im buntesten Durcheinander seine Stimme erhoben,

Und die erstaunte Welt erkennt nicht mehr
An ihrer Frucht und Art, wer jeder ist; —

so daß man sich billig fragen muß, ob es denn keinen dramatischen Vers gebe, und ob seit Aristoteles, der schon den jambischen empfahl und für den natürlichsten hielt, sich die Schauspieldichter aller Nationen geirrt haben, oder ob vielleicht diese bunte Musterkarte, mit allem Spiel der wechselnden Farben, die höchste Aufgabe sei, die sich die neuere Kunst mit Recht zu ihrer Lösung gesetzt habe. Doch man muß billig sein. In den Produkten, welche auf dem Theater Glück gemacht haben, herrscht entweder der Jambe, oder der Trochäe, wenn auch manchmal im bunten Wechsel: man hat sie nicht vereinet, und noch weniger gewagt, eigentliche Prosa dazwischen reden zu lassen. Aber Vers ist einmal Alles, und selbst der Tagesbefehl und mehrere andere, denen man es gewiß nicht anmerkt, wenn man es nicht schon vorher weiß.

Die Griechen brauchten neben dem jambischen Trimeter auch andere Sylbenmaße; ihre Tragödien und Lustspiele sind auch in dieser Hinsicht architektonischen Kunstwerken zu vergleichen, oder musikalischen Aufgaben, die sich in vielfachen Tonarten entwickeln und befriedigend schließen. Den

prachtvollen, tönenden Trimeter haben wir, bis auf wenige Ausnahmen, nicht angenommen, sondern den zehn und eilf-füßigen Jamben, seit wir den veralteten Alexandriner verlassen haben, obgleich Göthe in seiner Iphigenia einigemal mit einem chorartigen Versmaß wechselt, um einen Ton des Wunderbaren höher, feierlicher und alterthümlicher erklingen zu lassen.

Die Italiener nahmen schon früh die Hendekasyllaben zu ihren Tragödien, und wechselten oft willkührlich mit kürzeren Versen. Auch Moliere's trefflicher Amphitryo ist in freien, wechselnden Reimen geschrieben, welche Manier nach ihm manche Autoren selbst auf ernsthafte Schauspiele haben anwenden wollen. Die größte Mannigfaltigkeit, Vollendung und Bedeutsamkeit der Sylbenmaße zeigen die Werke Calderon's auf, der sich in der Mehrzahl seiner Schauspiele als einen Meister in der musikalischen Komposition beweiset. In Cervantes früheſten Werken kämpft das trochäische Maß noch mit dem jambischen, Lope braucht oft noch eilfsylbige Jamben ohne Reime; diese verlieren sich bei seinen Schülern, und finden sich bei Calderon niemals mehr, der nur Stanzen als prachtvolle Beschreibungen, Lyras als leidenschaftliche Ausbrüche oder Naturgemälde, und künstliche Sonette zu Antithesen oder gespitzten Fragen und tiefsinnigen, bizarren Antworten gebraucht. Die Terzine erscheint nur bei den

frühern Dramatikern häufig, nachher selten. Uebrigens hat im spanischen Theater, dem einzigen in Europa, das trochäische Maß unbedingt den Sieg davon getragen. Aristoteles sagt, das jambische sei darum das natürlichste für das Schauspiel, weil man oft unbewußt in diesen Versen spreche, sie sich also der gemeinen Rede am meisten nähern. Es kann wohl sein, daß dieser Ausspruch auch von den modernen Sprachen gilt. Es wird daher gewiß nicht etwas Zufälliges oder Gleichgültiges sein, welches Verses sich der Dichter zu seinem Werke bedient; weder eine Rede, noch das ganze Schauspiel wird noch den nämlichen Charakter haben können, so wie er es in trochäischen oder jambischen Versmaßen schreibt. Könnte er dies aber dennoch möglich machen, so bewiese das eben, daß ihm der Ton des Verses nur etwas Zufälliges, ganz Willkührliches, und daß er selbst schwerlich ein Dichter sei. Für den Kenner braucht es nicht erörtert zu werden, daß das spanische Schauspiel niemals diese Gestalt hätte gewinnen können, wenn es sich, wie das Englische, mit dem eilfsylbigen Jambus begnügt hätte. Dem Spanier lag das trochäische Maß näher, als andern Völkern; die Romanzen, in denen von Dichtern und Liebhabern Gegenstände aller Art mit Kunst oder aus dem Stegereife schon seit alter Zeit gesungen wurden, hatten diesen Sylbenfall ihrem Ohre längst einheimisch gemacht. Als da-

her die ersten Schauspieldichter die Prosa verließen, lag es ihnen am nächsten, die Romanze und die Redondillen aufzunehmen: so finden wir es auch in der Numancia, die aber mit Stanzen und andern jambischen Tönen wechselt. Wie schon gesagt, diese verloren sich späterhin immer mehr, und eine reiche Fülle von Pracht und Glanz einer gebildeten musikalischen Sprache in bedeutsamem Wechsel entzückt uns in Calderon's süß erklingenden Träumen. Darum war das Verfahren Schlegel's, in welchem ihm seitdem Gries und von Malsburg gefolgt sind, das richtige, ihn genau in seinen Formen nachzuahmen, so großen Schwierigkeiten der Uebersetzer auch auf diesem Wege begegnet. In wiefern unsre Bühne diese Uebersetzungen gebrauchen kann, mag jetzt nicht erörtert werden. So viel ist aber gewiß, daß kein Bearbeiter leichtes Spiel hat; denn wer darauf ausginge, nur die verschiedenartigen Verse etwa in dramatische Jamben aufzulösen, übrigens aber Bilder und Gedanken ganz so stehen ließe, wie er sie vorfindet, würde uns ein Ungeheuer liefern. Bei jedem ächten Dichter ist die Form, in welcher er sich ausspricht, eines und dasselbe mit seinem Geiste und Wesen.

Viele unsrer neuern Bühnendichter aber haben die trochäischen Versmaße nicht in der künstlichen Beschränktheit und musikalischen Vollendung des spanischen Theaters, sondern auf willkührliche, gewissermaßen wild-phantasirende

Weise genommen. Wie in Calderon die Symmetrie seiner Werke, die scharfsinnigen Gegensätze, die musikalischen Effekte, die mit den dramatischen immer zusammenfallen, nur Bild und Gegenbild seiner Sprache und abwechselnder künstlichen Verse sind, so ist in den deutschen Versuchen von diesen Kunstabsichten nichts zu entdecken, sondern die Dichter, scheint es, haben sich mehr von dem elegischen Tonfall der Trochäen hinreißen lassen, und haben gefühlt, wie dieser, eben weil er weniger Rede und Gesprächsart hat, leichter deklamatorische Schilderungen, umständliche Darstellung leidenschaftlicher Stimmungen begünstigt, deren isolirte, übertriebene Ausmalung man, wie von undramatischen Tönen überdeckt, weniger durch das getäuschte Ohr klar vernimmt und kritisch unterscheidet.

Das Gefühl giebt es uns, ohne weiteres, daß die aufstrebende jambische Tonweise männlicher und frischer sei: Kritiker und Kenner, vorzüglich aber Dichter, werden auch erfahren haben, daß sie die mannigfaltigsten Wendungen des Gesprächs, die kühnsten Uebergänge in pathetischen Reden, die gewaltsamsten Ausbrüche der Leidenschaften, Unterbrechungen, Pausen und alles zuläßt, wodurch die theatralische Rede Geberde und das ihr eigenthümliche Leben erhält. Freilich ist das Studium des theatralischen Verses bei uns noch sehr einseitig und mangelhaft betrieben; wir wissen

noch nicht, wie viel er sich erlauben darf, wie vielseitig er sich wenden und gebrauchen läßt. Musterhafte Vorbilder, wie die Iphigenie, Tasso oder Wallenstein haben viele Nachsprecher hervorgebracht, die diese Töne auf ganz andere Gegenstände übertrugen, wo sie nicht geziemten: andererseits wird der Vers bei uns so entstellt und leichtsinnig gehandhabt, daß man ihn oft eine verkrüppelte Prosa nennen kann.

Auch in diesem Gebiete ist von Shakspeare unendlich zu lernen, der den Vers in jedem Schauspiel, ja in jedem Charakter desselben anders anwendet: er zeichnet sich hierin, wie durch jedes Talent, unter seinen Zeitgenossen aus. Fletchers Vers ist fließend, aber einförmig, Massinger ist in seiner Weiche noch mehr monoton, und der gelehrte Ben Jonson gedankenreich, aber hart. Marlow und die ältern nähern sich Shakspeare's Art und Weise mehr, aber nur in der musikalischen Schmiegsamkeit, oder dem Pomp seines Verses. Dieser Gegenstand ist auch von den Engländern noch wenig berücksichtigt: unter Carls des Zweiten Periode vernachlässigte man die Verskunst des Theaters, späterhin sah man mehr auf Korrektheit und Eleganz, so daß in neuern Tagen die Freiheit und Mannigfaltigkeit, die vielseitige Entwickelung der dramatischen Jamben verloren gegangen ist.

Wir stehen noch am Anfang, und haben noch Vieles zu

lernen. Aber auch in diesem Gebiete ist die Künstlichkeit leichter als die Kunst, und wenn sich auch manches entdekken und ausmachen läßt, so kann man doch den richtigen Gebrauch nicht unmittelbar lehren.

Wie glücklich man den Alexandriner im beschränkten Lustspiele brauchen könne, hat uns schon Göthe in seiner Jugend gezeigt; in dieser Hinsicht, wie in der der Sprache, werden die Mitschuldigen immer als ein Muster für uns dastehn. Müllner hat denselben Vers in seinen Nachspielen mit Geschick angewandt, wenn er gleich bei ihm schwerfälliger, spitzer und auch mehr berechnet ist; welchen Charakter übrigens auch diese kleinen Dramen selbst nicht verleugnen, von denen aber die besseren der glücklichen Einfälle nicht entbehren.

Der ältere Alexandriner war eins der frühesten Versmaße in Europa, vielleicht der früheste Versuch, sich poetisch auszudrücken, denn noch ist es nicht gelungen, durch Forschung seinen ersten Ursprung zu entdecken. Sei es nun, daß er eine Nachahmung des alten Trimeter vorstellen, oder daß er den lateinischen Hexameter ersetzen sollte, oder (was mir wahrscheinlicher dünkt), daß er die Waffentänze jener tapfern Nationen musikalisch begleitete, und eine originale Erfindung war: unsere alten deutschen Heldenlieder sind großentheils, vor allem die Niebelungen, in diesem Vers-

maße gedichtet. Die Niebelungen zeichnen sich vornehmlich vor vielen andern epischen Gedichten des Mittelalters durch die größere Länge des vierten Verses aus, so daß sich das Werk dadurch in Strophen ordnet. Der alte spanische Cid (das epische Gedicht, nicht die Romanzen, welche Herder unter uns bekannt gemacht hat) ist in diesen früheren Alexandrinern, so die ältesten französischen Heldengedichte, und auch in Italien finden wir schon im dreizehnten Jahrhunderte diesen Vers, wo man ihn schon damals den Martellianischen nannte. Dieses Sylbenmaß unterscheidet sich dadurch, daß es in der Mite eine weibliche Cäsur hat, dadurch eine Sylbe, aber auch zugleich mehr Freiheit und Mannigfaltigkeit gewinnt. Die französischen Tragiker handelten gewiß ihrem Vortheile entgegen, als sie die männliche Cäsur in die Mitte des Verses stellten, und dadurch jene Einförmigkeit und den Taktschlag einführten, die zu umgehen und zu verbergen dem Schauspieler Mühe genug kosten, Sie mochten wohl dazu gestimmt werden, um sich nur von der Bänkelsängerei zu entfernen, in welche jener ältere Vers gesunken war, und in die er auch sehr leicht verfallen kann, wie wir in England und Deutschland Proben an so manchen alten Volksgeschichten sehen können, die dieses Sylbenmaß, als ein bequemes, beibehielten. Ich möchte aber überhaupt zweifeln, ob der Alexandriner, auch in der ältern

Gestalt, in der Tragödie zu gebrauchen sei. Für die Komödie ist er trefflich, und das hat auf unserm Theater kürzlich der talentvolle Verfasser des witzigen Nachspiels „Blind und lahm,“ (Robert) bewiesen: der einzige Versuch in dieser Art, der mir bis jetzt vorgekommen ist. Dieser Vers verträgt aber noch mehr Freiheit; er läßt in der Mitte einen Daktylus zu, er erlaubt Anapästen, er giebt die sonderbarsten und bizarrsten Abwechselungen. Wie recht hatte also Goldoni, ihn in vielen seiner Lustspiele beizubehalten; sein leichtes, schnelles Talent hat uns in diesem Maße einige vortreffliche Komödien geliefert. Man muß freilich so glücklich gewesen sein, in Italien einige gute Darstellungen gesehn zu haben, um sie ganz würdigen zu können. Gozzi's Spott und Parodie dieses Verses trifft daher nur halb, seine Stärke ist aber auch der dramatische Vers überhaupt nicht, der bei ihm großentheils in Ausrufungen besteht.

Nicht nur dreizehn oder vierzehn Sylben, sondern bis zwanzig geben die alten Italiener diesem Verse, und so finden wir ihn auch bei den Engländern wieder. In einem merkwürdigen alten Schauspiele (1578 gedruckt, wohl etwas früher geschrieben), Promos and Cassandra, tritt die ganze Verskunst jener Tage auf, und entwickelt sich bedeutend genug. Diesen Vers, der wegen seiner Länge leicht einen leiernden, matten und niedrigen Ton bekommen kann,

nannten die Engländer doggerel verse. Shakspeare hat ihn in den Irrungen, der Liebe Mühe, und noch einige Male nicht verschmäht. — Alles kann gut und trefflich sein, wenn es sich dem Gegenstande und dem Geiste des Werkes aneignet. Zu wünschen, oder gar zu gebieten, Alles solle in diesem oder jenem Versmaße gedichtet werden, hieße den freien Geist der Poesie verkennen. Willkühr und Verworrenheit folgen freilich auch der verkannten und gemißbrauchten Freiheit, und die Deutschen neigen sich zu dieser literarischen Anarchie, die aber wenigstens nicht schlimmer ist, als der französische abergläubige Pedantismus; vielleicht besser, weil sich aus ihr wohl immer wieder die vernünftige Regel entwickeln kann.

Die Holländer nahmen früh den Alexandriner der Franzosen zu ihrer Tragödie und dem übersetzten Lustspiele, aber in ihren Possen oder Schilderungen aus dem gemeinen Leben finde ich die sonderbarste Art eines Verses, der eigentlich Prosa ist und sich nur mit dem vorhergehenden Satze reimt. Beide sind oft von ziemlicher Länge; z. B.

Ha! ha! Jungfrau, find' ich Euch nun endlich zu Haus?
Kommt, kommt, nun sollt Ihr Geld herausschießen,
Ehe denn ich noch geh', denn das Warten fängt an mich zu verdrießen:
Kommt! kommt! gebt her.

N.

Wie kamt Ihr in das Haus?

A.

Durch die Thür,
die offen stand, trat ich in den Flur.

B.

Die hatt' ich vergessen zuzumachen, da ich hereinkam; hört,
lieber Freund, kommt wieder in einem
Stündchen nur; — u. s. w.

oder ungefähr auf diese Art:

Die sind nicht zu verachten, im Gegentheil sehr zu preisen.

M.

Aber wie soll ich das wissen?

K.

Auf dem neuen Deich, auf der Warmestraße fragt nur nach
Jan Klasens Leuten, das kleinste Kind
wird Euch die weisen.

Es giebt ein altes, herzlich schlechtes Schauspiel, Pedro und Ines, ein Original-Trauerspiel, das schon 1771 in Wien gedruckt ist: der Verf. nennt es ein Schauspiel in Versen, und alle Reden sind auch versweise abgesetzt. Es ist aber nicht in den damals noch üblichen Alexandrinern geschrieben, doch bedeutend lange vor unsern neuern Werken, die die zehn- und eilffsylbigen Jamben versuchten. Eine Rede (und in dieser Manier ist das Ganze) lautet z. B. so:

Ines.

Ich umarme mit Wollust den Erretter!

Pedro.

Noch bin ich es nur halb; ich muß euch ganz erretten!
Laßt uns das Aeußerste wagen; uns nochmals zu den
Füßen des Vaters nahen; flehen, ihn beschwören; ist er
Taub für die Natur; dann laßt uns fliehn; laßt uus dieses
Reich verlassen, wo die Menschlichkeit nicht mehr wohnt! —
Ja, liebste Söhne, ja, angebetete Ines!
Thron, Scepter, Vaterland, Freund, Aeltern und Verwandte
Verlaß' ich gern um euch! Ohne euch scheint mir ein
Thron
Eine Wüste, und mit euch eine Wüste ein Thron! —
Er kömmt; laßt uns jetzt den letzten Angriff wagen! —
Menschlichkeit! du Mutter, Erhalterin, Wollust der
Sterblichen, komm' und gieß in sein väterliches Herz
Jene gefühlvollen Regungen, den Segenthau,
Der die Erde seligt! — Laßt uns ihm kühn begegnen.
u. s. w.

Da so viele junge Theaterdichter durchaus nicht mehr Prosa schreiben wollen, so wäre diese Manier wohl die leichteste Auskunft, ihrem Gelüste Genüge zu thun.

Preciosa,

Schauspiel in vier Aufzügen,

von

P. A. Wolff.

Dieses anmuthige Schauspiel hat ein sonderbares Schicksal gehabt. Indem es auf allen deutschen Bühnen großes Glück macht, und bei öftern Wiederholungen immer noch die Schauspielhäuser füllt, ist es unsern Kritikern auf der andern Seite so sehr ein Stein des Anstoßes, daß man aus vielen Blättern bittere Recensionen, auch von bedeutenden Stimmen gehört hat, als wenn sich alle guten Köpfe das Wort gegeben hätten, ihren Zorn über diese Produktion auszuschütten.

Es ist leider nur zu wahr, daß Prunk, Dekoration, Tanz und dergl., was außerhalb dem Schauspiele und seiner Kunst liegt, durch Sinnenreiz, der oft ziemlich plump ist, das Theater selbst immer mehr vom Theater verdrängen und den recitirenden Künstler fast überflüssig machen; es ist zu loben, wenn die Einsichtvollen dagegen eifern und zu retten

suchen, was noch zu retten ist; auch in die Klage Jener kann man einstimmen, welche die Delinquentenstücke, oder jene gräßlichen Werke von der Bühne wieder verbannen möchten, die durch noch schlimmern Reiz viele Gemüther verblendet haben: aber, kann man fragen, soll es einem harmlosen, heitern Geiste nicht erlaubt sein, auch einmal auf unschuldige Weise die Sinne in Anspruch zu nehmen? Es ist nicht nothwendig, daß ein trefflicher Schauspieler ein großer Dichter sei; wenn aber Wolff die Lust an der Deklamation und an Versen, an leichtem Scherz und Musik, an jener Stimmung des Publikums, die so oft das Blendende dem Tiefern vorzieht, benutzt, und es ihm gelingt, ein liebenswürdiges, leichtes Schauspiel zu erschaffen, das uns kein ungeheures Schicksal, keine tiefsinnige Lehre, oder widerwärtige, schauderhafte Empfindungen einprägen will, so begreife ich nicht, warum wir eine Gabe nicht in dem Sinne annehmen sollen, in welchem sie uns geboten wird. Eine tiefe, ernste Kritik scheint mir hier überflüssig, weil der heitere Scherz die Anmaßung nie mit sich führt, zu den Werken der Literatur zu gehören, oder das Wesen des Schauspiels in ein höheres Licht zu rücken, wie so manche irre geführte Talente sich bei uns bestrebt haben, bei denen es dann allerdings die Pflicht der Kritik ist, sie auf die rechte Bahn zurückzuführen.

Ist es wohl das Pferd oder Maulthier, welches erscheint und den Zorn der Puristen erregt? Schiller erlaubt sich auch dergleichen, und im gedruckten Stücke Wolffs sehe ich keines erscheinen, Preciosa wird am Schluß des zweiten Actes auf einer Trage fortgeführt: das Maulthier ist also ein Zusatz des Theaters. Und sähen wir doch nur dort keine anderen Maulthiere!

Ich weiß nicht, ob Deutschland eine Preciosa besitzt, die Alles erfüllt, was Dichter und Publikum von ihr fodern dürfen; wo sie gefunden wird, muß ohne Zweifel dieses romantische Spiel mit einer solchen Hauptfigur, mit den Waldtönen, mit Scherz und Spaß und heiterer Entwickelung ein reizendes Ganzes bilden. Die hiesige Darstellung ist eben nicht zu tadeln, doch zeigt sich nur Wiarda (Mad. Hartwig) als Künstlerin ganz im Sinn der Rolle.

Daß ich nicht die trochäischen Verse, die meist regellos sind, oft auch ohne Reim, billige, geht schon aus dem vorigen Aufsatze hervor.

Es ist unbillig, das Drama zu strenge und nahe mit dem Werke des Cervantes zu vergleichen. Ich habe schon sonst bemerkt, daß es überhaupt eine mißliche Aufgabe sei, aus einer trefflichen Novelle ein eben so treffliches Drama erschaffen zu wollen. Und diese Gitanilla ist vielleicht die Krone unter den Erzählungen des spanischen Dichters. Die-

ſem Zauber der Darſtellung und der Sprache wetteifernd nachzuſpielen, iſt vielleicht ein unerlaubtes, wenn nicht unmögliches Beginnen; ein Luſtſpiel aus dieſer Novelle ſchaffen, iſt nur wie eine annähernde Ueberſetzung, oder als eine Nachahmung von Hörenſagen zu betrachten. Doch wünſchte ich, der Dramatiker hätte ſich in Anſehung der Verhaftung des jungen Zigeuners näher an die Erzählung gehalten; das Stück hätte dadurch an Handlung gewonnen. Es hieße doch wohl die Delikateſſe zu weit treiben, wenn die falſche Anklage eines Diebſtahls ein ſo ſchlimmes Licht auf den jungen Edelmann werfen könnte, daß er dadurch den Augen der Zuſchauer unerträglich würde.

Schon zu Shakſpeare's Zeiten, oder bald nach ihm, wurde dieſe Novelle auch auf die Theater von London gebracht. Middleton und Rowley, wie dergleichen oft geſchah, vereinigten ſich in der Bearbeitung. Es war gleich ein großer Mißgriff, daß dieſe Autoren (denen, ſonderbar genug, dieſe reiche Novelle nicht genug anzubieten ſchien) die Zigeunerin in ihrer spanish gipsey mit einer andern Novelle des nämlichen Dichters, la fuerca de la sangre, verbanden. Etwas ſtolpernd gehen nun die beiden Geſchichten neben und durch einander und werden noch mit andern Vorfällen und Epiſoden belaſtet und geſtört. So unbeholfen ſich das Machwerk im Anfange ausnimmt, ſo leidlich

geschickt und erfreulich wird es gegen das Ende, doch gehört es augenscheinlich zu den schwächern Produkten der alten englischen Bühne.

Antonio de Solis, ein Zeitgenosse des Calderon und gepriesener dramatischer Dichter seiner Tage, außerdem als Geschichtschreiber durch „Die Eroberung von Mexico" bei den Spaniern und im Auslande mit Recht berühmt, hat auch in seiner Gitanilla de Madrid dieselbe Novelle dramatisch bearbeitet. Sein Alcaçar del Secreto ist eigentlich das Schauspiel, weswegen ihn seine Landsleute bewundern, und gewiß steht die Gitanilla tief unter diesem sinnreichen Werke. Nicht, daß es nicht auch sinnreich wäre (denn darüber kann man bei den ältern Spaniern nicht leicht Klage führen), es ist vielleicht zu sinnreich, um wahrhaft erfreulich zu sein. Man findet in diesem Stücke nichts als die gewöhnlichen Mißverständnisse der spanischen Bühne, Eifersucht, Verwechselung, ein Hin und Her von Empfindung und Bewegung der Figuren, Alles an den dünnsten Fäden der Zufälligkeit hangend. Die Zigeuner treten zurück, nur einmal zeigt sich die Hauptfigur mit einer Zigeunersprache, und das Ganze ermüdet, ja erzürnt, wenn man aus diesem verfinsterten Labyrinth an den klaren Himmel der Novelle zurück denkt.

Vielleicht haben Spanier wie Engländer öfter diesen

Gegenstand benutzt; von diesen drei Bearbeitungen, die ich kenne, gebe ich unbedingt der deutschen den Preis. Deswegen wird der wahrhaft bescheidene Verfasser sich als Poet nicht über Middleton, Rowley oder Solis stellen.

Die Drillinge,

von

Bonin,

nach dem Französischen.

Es ist einer der ältesten Theaterspäße, Zwillinge, die durch große Aehnlichkeit ihre Bekannten täuschen und sich und Andere dadurch in mancherlei Verwickelungen bringen, lustig und ergötzlich darzustellen. Wer kennt nicht des Plautus Menächmen? Die Italiener haben schon vom Trissino I Simillimi, ein Lustspiel, sogar mit Chören. Dieser Scherz, wenn er sinnreich benutzt wurde, hat immer allenthalben eine gute Aufnahme gefunden. Die vorliegende deutsche Bearbeitung, die auch bei uns schon ziemlich alt ist und vergessen war, hat wahrscheinlich von allen Versuchen ähnlicher Art die nüchternste Seite des Gegenstandes entdeckt und ausgebildet; nur kann ich nicht entscheiden, wie viel von dieser Armuth sie dem französischen Vorgänger mag zu danken haben, und ob dieser sich in seiner Gestalt glänzender, oder vielleicht noch unansehnlicher ausnimmt. — Wenn ich nicht irre, hat

Devrient in Berlin diese Komödie nach manchem Jahre wieder geltend gemacht, in welcher er sich als Meister zeigen soll. Wenn das geschieht, so verwandelt der Darsteller durch Laune, Witz und Erfindungsgabe das Machwerk des Verfassers in ein Gedicht: er wird dann der Poet oder Schöpfer, und in der Lust vergessen und vergeben wir es seinem Reichthume, sich mit der Armuth in Handelsverhältnisse gesetzt zu haben.

Auch auf der hiesigen Bühne erschien das Stück mit Glück, und wenn Herr Unzelmann den Liebenden, der unbeholfen genug ist, etwas oberflächlich gab, so ergötzten die beiden andern Figuren um so mehr. Im Lustspiele ist durch seinen Abgang eine unersetzliche Lücke entstanden, denn, wenn es ihm auch nur selten gelang, eine Charakterrolle richtig zu geben, so waren dafür seine poetischen Masken, wie der Diener zweier Herren, diese Drillinge, seine Scherze in den Opern und in poetischen Figuren, die Lebendigkeit, Witz und Laune zuließen, unvergleichlich. Wem so vieles verliehen ist, der sollte sich auch beschränken können, und Rollen, in denen Anstand vorherrschen muß, lieber freiwillig aufgeben, als sie unwillkührlich jenen komischen Masken näher bringen, mit denen sie sich auf keine Weise vereinigen lassen. — —

Dergleichen Rollen, wie diese Drillinge, sind weit ge-

fährlicher für einen jungen Schauspieler, der sich für die Tragödie bilden will, weit gefährlicher, als das eigentliche, wahre Lustspiel. Das Studium, diesem zu genügen, kann den Darstellungen der Tragödie schwerlich Eintrag thun; es wird sie vielmehr fördern, denn der Schauspieler ist gezwungen, Wahrheit und Charakter zu suchen.

In diesen albernen Scherzen aber bewegt er sich in einem weiten, freien Raume von Willkühr und Unzusammenhang, und nur der ächten Genialität kann es gelingen, das in Gestalt zu binden, was eigentlich gestaltlos ist. Ein gewisser Effekt, das Lachen, muß den ja nicht bestechen, dem es um ein Höheres, um die Kunst zu thun ist, denn dies, so wie die Thränen, bleiben immer ein verdächtiger Beweis des Gelingens.

Es giebt auch eine Art, diese und ähnliche Rollen zu spielen, daß man auf gewisse Weise der Sache genug thun, sehr ausgezeichnet, berühmt und applaudirt werden, und darum doch noch kein Schauspieler sein kann. Dieser, der wahre Schauspieler, muß niemals Mittel gebrauchen, die eine gewisse unkünstlerische Wahrheit erschaffen wollen. Von der Nachahmung geht die Kunst aus, sie muß aber sogleich das Unsichtbare, Geistige hinzufügen, was nirgend äußerlich wahrgenommen wird. Es giebt indeß Talente, die dieses Höhere nie finden, und daher nicht daran glauben

können, in der niedern Sphäre aber ausgezeichnet, geistreich und vortrefflich sind. Täuschend ahmen sie nach, was sie sehen und hören, Stimme, Gang, Geberde; mit proteischer Wunder-Geschicklichkeit verwandeln sie sich in unzählige fremde Gestalten, die lebendig, wirklich scheinen, so lange sie von diesem Element der Nachahmung genährt werden können, die aber, wie wesenlose Schemen, zusammenfallen, wenn sich dieses ihnen entzieht. Der wahre Schauspieler soll auf diese Weise niemals ein Proteus sein wollen, so oft man auch diesen Ausdruck gebraucht hat. Ich soll seine Persönlichkeit vergessen, ich soll getäuscht werden, aber doch nur so, wie es die Kunst vermag und darf. Mein Bewußtsein der Täuschung muß bleiben, so wie vor dem gelungensten Gemälde des größten Malers, wo ja auch der Genuß aufhören würde, wenn ich je vergessen könnte, daß ich vor einem Bilde stehe. Gewiß muß der Schauspieler Stimme, Geberde, Gang seiner Absicht nach wechseln, verändern können, alle Töne, alle Bewegungen müssen ihm zu Gebote stehen, aber durch alle täuschenden Erscheinungen muß seine edle Persönlichkeit hindurchschimmern, die Maske, die er annimmt, muß nie zu einem wirklichen Gespenste werden.

Der Mime, mit einem Wort, ist eigentlich ganz etwas anderes, als der Schauspieler, oder der Hypokrit. Der erste sucht die Wahrheit, der Gegenstand selbst zu werden,

der zweite giebt sich ihm nur hin, nimmt die Poesie in sich auf, oder erhebt das Unbedeutende durch seine edle Persönlichkeit. Bei uns ist der Ausdruck Mime, der doch nur den Nachahmer bezeichnet, vornehmer, als das Wort Schauspieler, selbst als Künstler geworden. Der Engländer zieht richtiger eine Linie zwischen dem Player und dem Mime, und es ist gut, wenn die Gattungen der Kunst sich bewußtvoll scheiden, weil dadurch doch in etwas die fortschreitenden Irrthümer gehemmt werden. Der berühmte Foote (dessen poetische Produktionen man eine Zeitlang, besonders in Deutschland, weit überschätzte) war zum Verdruß aller seiner Feinde und Freunde ein unvergleichlicher Mime, alle seine Komödien setzten dieses Talent in Thätigkeit, er konnte seine Stimme, seinen Körper mannigfaltig verstellen, und dennoch war er ein höchst mittelmäßiger, ja schlechter Schauspieler. Tate Wilkinson überbot ihn nachher, nachdem er ihm seine Künste abgelernt hatte, und stellte den Foote auf des übermüthigen Foote Theater selber dar; dieser konnte Garrick und hundert andere täuschend nachahmen, und war auch im eigentlichen Schauspiel nur wenig zu gebrauchen. Wenn er Garrick lächerlich machte (der ihn nur ein Exotikon nannte), so hatte er gewiß zufällige Schwächen und falsche Manieren an diesem großen Schauspieler bemerkt, die bis dahin jedem andern Auge unsichtbar gewesen waren, aber es blieb ihm

vielleicht die Herrlichkeit dieses Talentes, und was daran groß und überirdisch war, verschlossen. Der Schauspieler Wurm ist bei uns bekannt genug; diejenigen, die ihn haben belachen können, werden wenigstens eingestehen, daß er selten im eigentlichen Lustspiel seine rechte Stelle fand. Der berühmte Volange, der in den Jahren 1795 und 96 seine mimischen Künste in Deutschland zeigte, war nie ein Schauspieler, selbst sein noch größerer Vater nicht, und wer von den Nachahmern hat wohl seine Grazie und Leichtigkeit nur von fern wieder erreicht? Der Schauspieler wider Willen, den er damals zuerst gab, und den Kotzebue viel später übersetzte, war die ergötzlichste Unterhaltung: aber wie mancher höchst mittelmäßige Komödiant hat nicht seitdem auch ganz leidlichen Spaß in diesem Stücke gemacht, der kaum noch in einigen andern leichten Rollen auftreten konnte? Der Künstler soll sich also vor diesem Gelüste hüten, und nicht die Gränze überschreiten, die ihm gezogen ist. Es ist zu fragen, ob der erfindungsreiche, geniale Devrient in Berlin nicht in dergleichen Studien zu viel gethan hat, welche ihm doch vielleicht die Ausbildung des ächten Schauspielertalentes, mit dem ihn die Natur so reichlich ausgestattet hat, etwas verkürzten.

Die Menächmen des Regnard, welche Schröder schon früh auf die deutsche Bühne brachte, können nur künstlich

dargestellt werden, sie erfodern den wahren Schauspieler. Die Irrungen Shakspeare's sind wohl das geistreichste Gedicht über diesen Gegenstand: Großmann bearbeitete sie, aber sie machten kein Glück, doch ist seine Umänderung auch nicht zu loben.

Wenn ich den Mimen auch unter den Schauspieler stelle, ja, wenn er mir auch gewissermaßen die ächte Kunst aufzuheben scheint, so kann sich doch ein jedes Theater Glück wünschen, das ein solches Talent besitzt. In episodischen, schnell vorübergehenden Figuren kann es auch in Kunstwerken trefflich eingeführt werden, und Shakspeare hat es nicht verschmäht, auch für diese Eigenthümlichkeit zu dichten. Alles, auf die rechte Art gebraucht, ist gut. — —

Romeo und Julia,

von

Shakspeare, nach Schlegel's Uebersetzung.

Brief an Fr. von Raumer in Berlin.

Endlich ist dieses Trauerspiel des großen Dichters auf dem Dresdner Theater gegeben worden. Man hat den gewagten Versuch gemacht, so viel als möglich vom Originale beizubehalten. Ich sehe Sie schon über dieses „so viel als möglich" lächeln, weil ich weiß, daß Sie mit mir übereinstimmen, jenes alte Sprichwort: „man müsse aus der Hippokrene in vollen Zügen oder gar nicht trinken" auf den Shakspeare anzuwenden, den man wahrlich ganz kennen, ganz verstehen, und also unumschränkt bewundern, oder ihn lieber ignoriren muß: denn jene halbe Kennerschaft, oder das Naschen an seinen Werken, sie hie und da billigen, umgestalten, aufputzen und mit einigem hinzugefügten Flitterstaat, nachdem man die Schönheit unter Schminke begraben hat, sie unsern Theatern und dem Volke zu geben, hat

immer nur zu Unheil geführt. Da ich weiß, daß Sie neben Ihren ernsten Forschungen nicht dem abgeneigt sind, was das Leben des Menschen erheitert, da Sie unser Theater lieben, wenn es sich nicht selbst entweiht, so hören Sie mir gewiß gern zu, wenn ich Ihnen vom Gelingen oder Mißlingen dieses gewagten Versuches etwas erzähle.

Aus mündlichen Gesprächen wissen Sie schon, wie sehr ich jenem ältern Gerüste, welches Shakspeare und seine Zeitgenossen besaßen, vor unserm Theater den Vorzug gebe, ja, daß ich jenes für unsere eigentliche Bühne halte, da es sich doch nun wohl endlich entschieden hat, daß wir uns nicht auf die Weise der Franzosen beschränken können und wollen. Die höhere Ausbildung und größere Kunst unserer Dekorationen hat das Uebel nur ärger gemacht, statt ihm abzuhelfen; denn sie wollen keine Verzierungen mehr, sondern sehr häufig selbstständige Kunstwerke sein, und die Beschauer geben sich in der Regel auch nur allzu gern der Träumerei hin, die sie erregen, um Dichter und Darsteller darüber zu vergessen. Soll man dem brittischen Dichter nun nicht selten seine besten Kräfte rauben, da er in den meisten seiner Werke auf seine Bühne rechnete, da sie fast immer, und mit Recht, eine mitspielende Person bei ihm ist, so muß man in unser Theater hineinbauen, um das wieder herzustellen, was uns völlig mangelt. Da aber die

Veränderung der Bühne, die er nur anzudeuten brauchte, bei uns immer eine wirkliche ist, da diese sogenannte Verwandlung Zeit und Bewegung, Hin- und Hergehn erfodert, und wir durch die Landschaftsparthie, oder den Saal auf eine Wahrheit und Wirklichkeit hingewiesen werden, an welche der Dichter niemals dachte, so macht dies schon, um den Uebelstand nicht zu arg auffallen zu machen, manchmal eine Aenderung nothwendig. Und so ist das Verhältniß des Theaters und der Zuschauer ein jenen frühern Zeiten ganz entgegengesetztes geworden. Ein neuerer gewöhnlicher Theaterfreund würde, wenn er jene Bühne besuchen könnte, sich nicht fassen können, daß er keine gemalten Blumen und Bäume sähe, wenn die Leute von einem Garten sprächen, bei dem Worte Straße müssen Häuser und Thürme wirklich erscheinen; dagegen würde einer jener alten Engländer über unsere Barbarei erstaunen, die ein beständiges Einliefern und Wegräumen von Sesseln, Tischen und Schränken nothwendig gemacht hat, und daß der Vorhang zu Zeiten fallen muß, um das Theater erst aufzubauen, wenn Balkon, Stadtmauer uud dergleichen erfodert wird. Ich habe schon öfter mit Ihnen darüber gesprochen, daß ich es für möglich halte, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der ältern der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten, ja es

könnte wohl so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmahl gewöhnt haben, noch magischer und mannigfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellten, so daß sie die Wirkung des Schauspieles erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten. (Je mehr ich die sogenannten Masken des B. Jonson studire, je mehr überzeuge ich mich, daß auch schon damals dergleichen gelungen war; Inigo Jones war gewiß auch in der Theater-Einrichtung ein großer Architekt, und die gemeinen Theater konnten seine Erfindungen wohl nur deßwegen nicht brauchen, weil sie zu kostspielig waren). Dazu müßten aber viele Theater (das hiesige gewiß) wenigstens noch einmal so breit sein, als wir sie gewohnt sind, man müßte die Tiefe, die bei uns Alles verdirbt, und wodurch die Scene eben so unmalerisch, als undramatisch ist, wieder aufgeben, und alle Aufzüge, Bewegungen, das Entfernen und Abgehen, die Bedienten vorzüglich, aus den ersten Seitenflügeln kommen und in diese wieder verschwinden lassen; man müßte also die Sache gerade umkehren, und Alles, so zu sagen, in's Profil ziehen, was sich uns jetzt en face präsentirt. Könnte man nur mit Einem Schauspiele Shakspeare's einen Versuch in meinem Sinne anstellen, so würden wir erst sehen, wie klar, leicht und scenisch alles das wird, was bei uns auch bei guten Darstel-

lungen noch dunkel und verworren bleibt, oder was wir, dem Lokale zu gefallen, geradezu auslassen müssen; wir würden uns dann überzeugen, daß sogar ein Garrik oder Schröder nicht völlig hinreicht, um uns ganz die Meinung des Dichters zu enthüllen, und selbst Lust, Schauder und Schreck würden großartiger und sicherer erfolgen, denn, wie gesagt, das Bühnengerüst selbst war beim englischen Dichter ein bedeutender und großer Mitschauspieler, der so viel, wie nur die besten, mitwirkte. Und war es denn beim Sophokles und Aristophanes anders? Wer sich den Schauplatz nicht vergegenwärtigen kann, versteht ihre Meisterwerke nur halb. Hätten wir nur erst eine genügende Beschreibung dieses Theaters. — Die Griechen sowohl, wie Shakspeare, würden für unsere Bühne, so wie sie da ist, (abgesehen vom Sinn der Nationen) kein einziges ihrer Werke so einrichten, wie wir diese gegenwärtig vor uns haben. Schröder hat so oft gewünscht, eine Tragödie des Sophokles darzustellen. Es wäre, auch mit Weglassung des Chors, eine schwierige Aufgabe gewesen, unser Theater irgend dazu herzustellen.

Außer den Veränderungen der Dekoration zu Gefallen waren mit unserer Liebestragödie noch einige nothwendig, um Beichte, den Priester und dergleichen, was man hier ungern auf dem Theater nennt, zu mildern, oder zu entfernen. Ein unsichtbarer Prior von San Zeno traut die Lie-

beyden, Lorenzo ist ein Eremit, und dergleichen mehr.

Dies Alles hat aber so wenig Einfluß auf das Gedicht gehabt, daß man es kaum bemerkt, auch sieht man wohl über die kleinen Widersprüche weg, die daraus hervorgehen, vergiebt es selbst dem Einrichter, daß er hie und dort einen Vers wegzustreichen oder zu ändern vergessen hat, weil jeder hiesige Theaterfreund weiß, warum man geändert hat. Das Wichtigste ist, daß man deshalb eine Scene aus der Weimarschen Bearbeitung aufgenommen, weil Julia nicht zur Beichte gehen durfte; nach dem Zorn des Vaters also beruhigt sie die Amme, daß Lorenzo mit Bewilligung der Aeltern kommen werde, um sie zu trösten, und daß auch Graf Paris da sei, sie zu besuchen. Paris tritt, etwas gegen Schicklichkeit und Sitte, zu ihr ein, entfernt sich aber schnell, um dem Bruder Lorenzo Platz zu machen. Nun folgt mit diesem die Scene, in welcher Julia den Schlaftrunk empfängt, ganz wieder so, wie im Original. Die Scene mit Paris ist viel kürzer, als in der Weimarschen Bearbeitung, und auch noch so fällt sie mit ihren kurzen, zweisinnigen Reden gar wunderbar auf; man fühlt sogleich, daß ein fremder Geist hier waltet. Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter, wie jenem, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in

welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz andern Lichte erscheint, und seine wahre Bedeutung verloren hat.

Diese eben genannte ist die vorzüglichste Veränderung, sonst würden Sie, Abkürzungen abgerechnet, zu ihrer Freude das ganze Original in der herrlichen Sprache Schlegel's sehen und hören. Einige Zusätze in Mercutio's Rolle, dem so vieles genommen werden mußte, sind unbedeutend, und sollen ihn nur einigermaßen für den Verlust entschädigen: glücklich angebracht, wenn man sie gar nicht bemerkt.

Ueberdenkt man nun, wie viele Schwierigkeiten sich einer solchen Darstellung, die treu sein, die genügen will, entgegenstemmen, sieht man, was an Dekorationen, Fenstern, Erhöhungen u. s. w. eingerichtet, wie viele unbeholfene Menschen, damit diese nicht, als die stummen Figuren, Alles verderben, künstlich und mühsam abgerichtet werden müssen, wie nicht nur das Spiel der Recitirenden, sondern Maschinen, Handlanger, Botenläufer, rasch und präcis in einander greifen müssen, so erschrickt man, und möchte das Chaos lieber gleich sich selbst überlassen. Um so erfreulicher aber ist es auch, wenn ein solcher Versuch gelingt, und um so mehr müssen wir einem Künstler, der außerdem noch die

wichtigste Person des Stückes darzustellen hat, danken, daß sein unermüdlicher Eifer alle diese verworrenen Massen in Heiterkeit und vergnügliche Klarheit hervorgerufen hat.

Und gelungen kann man die hiesige Darstellung, wenn man nur irgend billig sein will, gewiß nennen. — Alle mechanische Anordnung entwickelte sich deutlich, alle Figuren bewegten sich verständig und abgemessen durch einander, keiner verdrängte oder verdunkelte den andern, nichts blieb unbedeutend oder im Schatten, jedes heitere Wort, der Scherz, die Töne des Gefühls, Zorn und Wuth, Gram und Leid, das süße Geschwätz der Liebe, Alles erklang so, wie es beabsichtigt ist, und so ward dieses wundervolle Gemälde des Dichters in lebhaften Farben sichtlich vor unser Auge hingestellt, daß unsre alltägliche Bühne an diesen Abenden wie von einem zauberischen Lichte verklärt war, daß wir doch auch einmal das Edle und Große über dieselben Breter schreiten sahen, die so viel Flaches, Trübes, mitunter Verächtliches tragen und halten müssen.

Wahrlich, mein Freund, Sie hätten sich auch hinreißen lassen. Mir ist gewiß das Schauspiel bekannt, wie irgend wem, aber durch die Aufführung selbst hat mein Auge doch noch manches entdeckt, meinem Sinn ist manches in frischerer Kraft aufgegangen, was ich zum Theil übersehen, zum Theil nicht so lebendig gefühlt hatte. Und das wird uns

auch jedesmal eine Bühnenvorstellung geben, wenn sie nicht ganz eine mißrathene ist. Ich rede hauptsächlich von der zweiten Aufführung, die sich sehr von der ersten unterschied, welche fast als die letzte Probe anzusehen war, und vieles mehr andeutete, als ausführte, wo auch noch hie und da Pausen und Stockungen entstanden, und in welcher mir einige der Darstellenden wie ermüdet schienen.

Und es wäre also nichts zu wünschen übrig geblieben? höre ich Sie fragen. — Jede Darstellung eines solchen poetischen Werkes wird immer nur eine Annäherung, auch beim besten Spiele, sein und bleiben; schon Ruhmes genug, wenn das Ganze nicht verdorben und entstellt ist, wenn einzelne Theile frisch und lebendig heraustreten. Es ist schwer zu sagen, wann und wie ein so reich ausgestattetes Werk, vom Größten bis zum Kleinsten hinab, vollständig, wie es sein muß, aufgeführt wird; es ist noch die Frage, ob dieß selbst Shakspeare mit seiner Gesellschaft hat machen können: nach ihm möchte ich wohl behaupten, wie auch schon aus den Bearbeitungen hervorgeht, daß immer dieß und jenes, selbst Bedeutendes, gemangelt habe. Der größte Gewinn ist es gewiß, und am meisten zu loben, wenn das Ganze in eine reizende, befriedigende Harmonie tritt, und dies ist hier geschehen für jeden, der nicht zu eigensinnige Foderungen in das Theater mitbringt.

Wird ein Kenner, der eine Oper Mozart's auswendig weiß, wohl jemals ganz befriedigt sein, auch wenn die Ausführung lobenswürdig gewesen ist? — Wird ihm nicht doch dieses Tempo ein wenig zu langsam oder schleppend, jenes zu schnell oder stoßend genommen dünken? Hier macht sich ein Instrument um ein Geringes zu laut, dort fällt ein anderes nicht hastig und präcis genug ein. Und nun gar die Sänger, selbst die vortrefflichen! Der herrlichen Stimme ist es nicht immer gegeben, den Sinn der Musik zu verstehen. Hier wird jener Kenner das Schmelzende des Ueberganges vermissen, dort wird ihm die Kraft gemißbraucht, an jener Stelle die Ironie verfehlt dünken. Und so in's Unendliche fort. Und dennoch kann die Ausführung lobenswerth sein, der Kapellmeister einsichtsvoll und die Wirkung des Ganzen ergreifend.

Ist dies nun schon bei musikalischen Darstellungen der Fall, wo Alles doch weit bestimmter, weit mehr faßlichen Regeln unterworfen ist, wo Noten, die genauesten Bezeichnungen jeden Ton regieren und ihm seine gehörige Stelle anweisen, — wie mehr bei der Schauspielkunst, die so ganz der Willkühr preisgegeben, dem Zufall, der Deutung eines jeden Recitirenden anheim gestellt ist. Sieht man aber auch hier Anstrengung, den Wunsch, Genüge zu leisten und übereinzustimmen, ist jeder vom Geist seiner Rolle durchdrungen,

so muß eine wahre Kritik das Edle dieses Bestrebens anerkennen, und gestehn, wo es gelungen ist. Nur jener träge Hochmuth, jene Nachlässigkeit, jene verachtende Anmaßung, die auf Dichter und Publikum herabsieht, muß mit Bitterkeit gerügt werden. Man sah aber in der Aufführung, daß jeder, bis zum Geringsten hinab, es fühlte, welche Aufgabe ihm geworden sei, wie er sich bemühte, dem großen Werke des Dichters, so viel er nur vermochte, genug zu thun.

Ich sprach oben von zu eigensinnigen Foderungen mancher Zuschauer. Es giebt solche, die man lieber ungereimte nennen sollte; z. B. die, welche jetzt fast durch ganz Deutschland ertönt, daß eine Schauspielerin, welche junge Rollen spielt, auch selbst jung, wenn irgend möglich, nicht älter, als es das Stück besagt, sein müsse. So möchte man also immer die Kinder, so wie sie entwöhnt werden, zu Liebhaberinnen bilden, damit in aller Kraft und nothwendiger langer Uebung eine vierzehnjährige Julia uns bezauberte. Wenn sie aber auch achtzehn Jahre alt ist, und man vielleicht diese Aenderung vergiebt, der Darstellerin auch wohl noch ein Paar Jahre in den Kauf giebt, — was heißt denn dieses thörichte Begehren? Der Zuschauer soll nicht eben so, wie Romeo, in Julien verliebt werden; er soll die Kunst sehen und fühlen, das Gedicht empfinden und verstehn, nicht aber verlangen (was jetzt wohl allenthalben geschieht), daß

die zufällige Persönlichkeit des weiblichen Wesens seiner eigenen Persönlichkeit zusage, daß er selbst gereizt werde, und er, statt des Zaubers der Poesie, in einen Taumel gerathe, der eben nicht poetisch zu nennen ist.

Man möchte nur aus den Taufscheinen das Alter gleich auf dem Komödienzettel anmerken, damit der einsichtsvolle Zuschauer wüßte, woran er wäre, und seine Kritik um so sicherer ausspräche. Wie denken Engländer und Franzosen hierin vernünftiger, die ihre Dumesnil und Clairon, die Oldfield, Cibber und viele andere, vor allen aber die Siddons auch im hohen Alter mit Freuden in denselben Rollen sahen, die sie bewundert hatten, als jene Frauen noch im Reize der Jugend prangten. Es giebt eine natürliche Gränze, wo die verständige Frau es von selbst fühlt, daß sie nicht mehr muthwillige Mädchen und Liebesschwärmerinnen darstellen kann; die Sinne verlangen auch ihr Recht, nur kann man ihnen jenes nicht zugestehn, was verwöhnte oder ungebildete Menschen jetzt als Gesetz gern einführen möchten. Schauspiele, Tragödien darstellen ist eine Kunst, die dem Menschen nicht angeboren wird; durch Studium und Uebung nur ist sie zu erringen, und wenn junge Anfänger auch zu Zeiten einen glücklichen Wurf thun, oder die Menge blenden, so kann es ihnen unmöglich überlassen werden, die höchsten Aufgaben so nach Zufall und Glück völlig

zu vernichten, oder sich kümmerlich hindurch zu winden.

Ohne Zweifel macht Theater wie Publikum, auch wenn es sich dessen nicht bewußt ist, einen Vorschritt, beide lernen durch die Darstellung eines Werkes von Shakspeare: es ist also nichts Gleichgültiges, ob es gegeben werde oder nicht, ob es gelinge oder breche. Für den Kenner, für den Gebildeten wird es eine Angelegenheit von Bedeutung, der Künstler empfängt auf lange wieder Adel und Weihe, und wenn es also wünschenswerth erschien, diese Tragödie aufzuführen, so konnte unter den Einsichtsvollen auch wohl keine Frage mehr sein, von wem die beiden wichtigsten Charaktere gespielt werden müßten. Sie konnten Mängel vorhersehn, aber auch, daß diese nicht die Sache selbst aufhöben. Jüngere konnten vielleicht diesen und jenen Fehler vermeiden, aber die Tragödie selbst mußte dann ohne Zweifel zu Grunde gehen.

Ob wir wirklich in Deutschland eine Julie haben, die mehr leistet, die mehr im Sinne des Dichters spielt, als Mad. Schirmer? Ich weiß es nicht, denn ich habe keine von den gerühmten gesehen. Ich weiß nur, daß ich, so sehr ich das Stück kenne, so vielen Eigensinn man mir oft, besonders in Ansehung der Shakspeare'schen Rollen, vorwirft, zufrieden, möcht' ich doch fast sagen, völlig zufrieden war. Diese treffliche Künstlerin entwickelte Mittel, und sprach in

Tönen, die mich überraschten, und die ich nicht an ihr kannte. Was vermag diese Frau nicht, wenn sie will, auf welcher viel höheren Stufe stände sie ohne allen Zweifel, wenn sie sich nicht einige Jahre hindurch einem mißverstandenen Studium, einer falschen, dumpfen Sprachweise und monotonen Deklamation ergeben hätte? In dieser Rolle waren aber nur wenige Spuren davon, Alles klar, frisch und lebendig, leicht und jugendlich. Man hörte nicht die auswendig gelernte Rede, sondern die Sprache des Herzens, welche hinreißt und die Schauspielerin vergessen macht. Die ersten Auftritte gab sie ganz als das kindliche, unbefangene Mädchen, lieblich in der Erscheinung, welche aber auch schon ahnen läßt, daß die Knospe der Sehnsucht wohl nur die Gelegenheit abwartet, um mit aller Lebenskraft als Blume aufzubrechen. So sehen wir sie auf dem Balle und rührend in der Gartenscene der Nacht, eine Scene, wie sie in aller Poesie nur dies einzige Mal geschrieben ist. Einschmeichelnd, mit silbernen Tönen vernahm man das süße Liebesgeschwätz, jede Nüance gefühlt, kein Ausdruck, kein Vers verloren. Die Scenen mit der Amme vortrefflich; sie fühlte so richtig, wie in diesem Stücke sich Komödie und Tragödie immer begegnen; sie war immer jugendlich und heftig, ohne geringe zu werden, gehalten und edel, ohne in jene leere Declamation zu fallen. Der Abschied von Romeo wahr=

haft zärtlich, ihr Zorn vorher groß gehalten, ohne Uebertreibung kräftig. Mit dem Gefühl ihres Unglücks verändert sich ihr Wesen; der Geist, der zur Besinnung gekommen ist, springt plötzlich aus jener kindlichen Naivetät in die größte Bestimmtheit über; sie widersetzt sich, sie fleht und klagt, — jenes Amen, das so vielsinnig ist, in dem sich tausend Gedanken und Gefühle vereinigen, sagte sie der Amme auf eine schreckliche Weise. Sie lernt nun auch trügen und gegen den Vater falsche Worte sprechen: das Spiel und die Sprache des Monologs, in welchem sie den Schlaftrunk nimmt, war meisterhaft, die Ausführung der Gemälde, die Steigerung vortrefflich, der Schluß erhaben.

Alles dies war Spiel und herrliches Spiel; ich lernte jetzt erst diese Künstlerin kennen und was sie vermag. Maria Stuart ist keine Julia; aber könnte sie denn auch in jenen Charakter nicht vieles von diesem Leben, dieser Wahrheit und Lieblichkeit übertragen? Es käme doch auf den Versuch an, und an ein so großes Talent darf man auch große Anfoderungen mach n. Die Thekla liegt noch näher, und kann dieser Frau eigentlich nicht mißlingen, wenn sie das falsche Pathos vermeidet, jene schweren Drucker, jenes Anhalten der Stimme, in welchem der lebendige Ton erstirbt. Was Julia betrifft, so könnte das Erwachen im Grabe noch kindlicher, froher und naiver sein, ganz Lust

und Freude, das Leben wieder zu genießen, den Freund zu sehn; der Aufschrei, wie sie Romeo todt findet, ist überflüssig: ihr inneres Leben erlischt so plötzlich, sie ist so bitter getäuscht, so schmerzlich um ihre Hoffnung betrogen, daß die Wirklichkeit nur wie ein wildes Gespenst vor ihr steht. Scheinbar ruhig und kalt, wie es der allergrößte Schmerz immer ist, kann sie endigen. Am meisten verfehlte sie jene Scene, in der sie vom Mönch den Schlaftrunk empfängt: hier vernahm man wieder jenen schweren Ton, der die einzelnen Gedanken zwar richtig absetzt, aber nicht geistig bindet; einen Ton, der weder dem Alter noch der Jugend ziemt oder natürlich ist, sondern eine wahre Theatersprache, die noch dazu nicht angenehm in's Ohr fällt. Aber, wie gesagt, gegen die Vortrefflichkeit des Ganzen sind dies nur schwache Flecken, und der Einsicht und Kunst der Schauspielerin muß es eine Kleinigkeit sein, auch diese zu tilgen und in eben so viele Schönheiten zu verwandeln.

Was nun meine Art und Weise betrifft, so dreist meine Meinung zu sagen, ohne auf die Möglichkeit, anzustoßen, Rücksicht zu nehmen, so mag ein anderer meine Rechtfertigung führen: — „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem, oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die

Kunst gehe bei ihm über Alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltner, beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich selbst über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

So weit Lessing in der Dramaturgie. Freilich muß Lob und Tadel unpartheiisch sein. Es ist dem Schauspieler unserer Tage eher zu verzeihen, wenn er nach gar keiner Kritik mehr hinhören mag, da in der Regel die stumpfesten Federn zu dieser Art der Schriftstellerei gebraucht werden, wo der Tadel dann nicht aus Einsicht, sondern nur um irgend einem Götzen zu opfern, ausgesprochen wird.

Herr Julius (der Romeo der Tragödie) ist gewiß kein Künstler, der nach jungen, leidenschaftlichen Rollen geizt; er hat lange gezögert, diesen Charakter zu übernehmen, wie er auch nur den Prinzen von Homburg spielte, weil eben durchaus Niemand anders für diese Darstellung war. Mit

der Art, wie er beide Charaktere gab, jeder in seiner Art außerordentlich schwierig, kann man einverstanden und befriedigt sein; er leistet so viel, daß es eben dadurch erlaubt ist, an das zu erinnern, was etwa mangelt. Nicht, als ob der einsichtige Schauspieler diesen Mangel nicht selber kennte. Er weiß es recht gut, daß sein Gefühl, sein feiner Takt, seine Theatersicherheit und seine Bildung überhaupt ihn vor allen Uebertreibungen sicher stellen; er wird niemals die Linie des Anständigen und Schicklichen überschreiten, man wird ihm nie vorwerfen können, daß er seine Charaktere herabzöge, oder sie geringer hinstellte, als es die Absicht des Dichters ist. Dieser Anstand, der den meisten neuern Schauspielern nur zu sehr fehlt, diese gehaltene Männlichkeit, diese Feinheit des Gebildeten begleitet ihn nur zuweilen in Leidenschaft und Rührung hinüber, wo jene Vorzüge zwar nicht erlöschen, aber doch dem Pathos weichen sollen, und daher kommt es, daß der Mann, der Hamlets erste Vorschrift stets befolgt, zuweilen gegen die zweite des Prinzen anstößt, und weniger thut, als er sollte. Mit einem Worte, er ist oft zu besonnen, noch gemessen und gehalten, wo wir nur das Toben der Leidenschaft, die Thräne, die rollenden Töne des Zornes hören und sehen wollen. Soll aber ein Mangel sein, so würde ich diesen für den kleinern halten; denn mancher Schauspieler, der wohl mehr Kraft

und ein stärkeres Organ besitzt, verderbt durch Unerzogenheit und verletzten Anstand weit mehr, als er durch jene Anlagen wieder gut machen kann. Was die Darstellung des Romeo, dieses sonderbaren Charakters, betrifft, so ist bei diesem weit mehr zu loben, als einzuwenden, es ist das Größere erreicht. Der Schluß, der Abschied, die heftige Scene des zweiten Actes wurden vortrefflich dargestellt. Mit dem auffallenden ersten Theil der Rolle schien der Künstler in einiger Verlegenheit. Shakspeare giebt allen seinen Leidenschaften der Liebe plötzliche Entstehung, plötzlichen Ausbruch; allein untersuchen wir tiefer, so wird dieses Plötzliche des unbegreiflichen Gefühls immer nur Schein sein. Das Herz muß sich schon längst mit Bildern und Vorstellungen genährt, die Sehnsucht muß schon längst die Seele bemeistert haben. So ist es mit Julien: die Gespräche der geringen und leichtfertigen Amme sind wohl nicht vergebens geführt, die Sinnlichkeit ist längst erwacht, und gestaltet sich nun zur edlen und ernsten Leidenschaft. Alle Kräfte des Geistes verlassen den Schlummer, und was nur die Liebe Süßes, Liebliches, Großes und Tändelndes, Kindliches und Verzweiflungvolles aussprechen kann, hören wir von diesen begeisterten Lippen. Das Leben selbst, Tod und Vernichtung erscheinen ihr, im Verhältniß zu ihrer Liebe, unbedeutend; sie möchte im Spiel das Leben wegwer-

fen, sei es für den Geliebten, oder um sich ihm treu zu erhalten und ihrem Jammer zu entfliehen. Romeo gegenüber zeigt sich in der Leidenschaft weniger erhaben, sein Gemüth ist wilder, sein Feuer rascher und unbesonnener, er fodert das Schicksal mehr heraus und trotzt ihm ungestüm, als es ihn beim Wort genommen und jene heftige, frevelnde Rede:

Dann thue
Sein Aeußerstes der Liebeswürger, Tod!

zur Prophezeihung gemacht hat. Romeo's Gemüth ist viel finsterer, als das der Julia; in der Gartenscene blüht seine Seele licht auf, aber im Glück wie im Unglück ist er heftig und rauh. Diese Männlichkeit, welche so leicht die Gränze des Milden und Zarten überspringt, die sich und Andere verletzt und in Zorn und Wildheit Maß und Haltung verliert, diese ist es aber auch, die so vielfältig im Leben Leidenschaft erregt und selber groß und kräftig empfindet. Diese Ueberfülle des Lebens reißt sich und den geliebten Gegenstand in den Abgrund, früher oder später, auf diese oder andere Weise; und diese Lehre ist es, die der Mönch dem Uebermüthigen immerdar predigt. Giebt es eine ganz idealische Liebe, rein und ohne Beimischung des Egoismus, der Sinne oder der Eitelkeit, ohne jene verfinsternde Leidenschaftlichkeit, die freilich den Glanz des Entzückens wieder

um so heller anfacht, giebt es eine solche ganz heilige, reine, stille Flamme, die, durchaus göttlicher Natur, von Jedem, der sich ihr nahet und sie wahrnehmen darf, unbedingte Verehrung, ja Anbetung fodern muß: diese, wenn sie wirklich ist, ist wohl keiner poetischen Darstellung, und am wenigsten der dramatischen fähig. Man werfe mir nicht den Tasso und Göthe ein, diese edle Blüthe deutscher Kunst: auch hier ist Alles bedingt, die hochgestimmte Prinzeß durch Krankheit und Leiden: dieses Gefühl, wie Alles in diesem Meisterwerke, ist zugleich ein Kommentar zu Tasso's Jerusalem. Ich weiß es wohl, daß die neuesten Zeiten jenes Wunder immerdar haben fassen, daß so viele dichterisch Gestimmte es haben malen wollen, daß gerade so viele der neuesten Dramen nur zu erfüllt davon sind: aber Shakspeare wenigstens würde in die größte Verlegenheit gekommen sein, wenn man es ihm zur Aufgabe gemacht hätte, eine solche unbedingte Liebe zu schildern.

Der erzählende Dichter muß schon mehr irdischen Stoff, mehr Bedingnisse hinzufügen, als der lyrische, obgleich dieser in jenem leeren Raum, den so Viele idealisch nennen, auch bald mit ermatteten Schwingen niederfallen würde; der Dramatiker muß noch lebendiger, eigenthümlicher und überzeugender sein. Wer also diese sogenannten idealischen Liebenden beim Shakspeare sucht, der findet sich getäuscht,

er findet nur Romeo und Julia, Menschen mit diesen Vorzügen und Fehlern, die mit ihrer Eigenthümlichkeit unter den gegebenen Umständen sich auf ihre Weise entfalten, die ihrem Charakter gemäß dem Drang der Verhältnisse widerstehen und erliegen; daß aber diese Charaktere, alle Verhältnisse und Umgebungen bis in die kleinsten Zufälligkeiten hinab so treu, wahr, lebendig aufgeführt sind, das giebt diesem Gemälde das Rührende und Hinreißende, das eben lös't auch die Zungen, um diese wundervollen Worte über die Liebe auszusprechen. Denn so wenig ein solcher Geist, wie Shakspeare, den Täuschungen und dem Selbstbetrug geringerer Menschen unterworfen war, so schrieb er doch wohl alle diese Ergüsse aus vollem Herzen; ja man irrt vielleicht nicht, anzunehmen, daß er sich selbst darstellte und Zustände malte, welche er damals erlebte. Ehe Romeo Julien findet, ist sein Herz ganz mit Zärtlichkeit und Sehnsucht erfüllt; dieser Kraft der Liebe fehlt ein Gegenstand, und er trägt seine Gefühle mit leidenschaftlicher Willkühr auf ein Wesen über, welches ihn nicht versteht, und seine Empfindungen nicht zu erwiedern gesonnen ist. Diese Rosalinde ist vielleicht nur schön und nicht liebenswerth, sie bedarf vielleicht der Liebe noch nicht, kurz, sie entfernt den Bewerber, und Romeo versinkt in eine müßige Träumerei, in ein willkührliches Spiel mit seiner Leidenschaft, von welcher

man nicht einmal weiß, ob sie so ernsthaft ist, als er uns will glauben machen. Seine Melancholie ist nicht ohne Humor; ja er gefällt sich darin, dicht an den Wahnsinn zu streifen, und seinen Freunden, welche er zugleich vermeidet und aufsucht, theils in jenen spielenden Antithesen, von welchen alle italienische Liebesdichter voll sind, theils in Schilderungen seiner Geliebten, oder in Anspielungen auf Selbstmord seine Gefühle mitzutheilen. Daß dieser Zustand dem Gedichte nothwendig sei, bedarf kaum einer Erklärung. Hätte Romeo Julien schon längst geliebt, wäre er einer ruhigen Trauer, einer Resignation in die Zukunft, einer Ergebung in das Schicksal fähig (wie man ihn wohl so verändert, und noch mehrere ihn gewünscht haben), so wäre sein tragisches Ende, Alles, was er thut und veranlaßt, durchaus unmöglich. — Für den Schauspieler ist diese frühere Sinnesart darzustellen eine sehr schwierige Aufgabe. Ich hätte hier mehr Ungestüm, heftiges Abspringen von einem Gefühl zum andern gewünscht, einen Humor, der an den des Hamlet streift.

Manche haben es tadeln wollen, daß der Schluß der Tragödie bloß durch einen geringen Zufall herbeigeführt wird. Dieser Zufall ist nur scheinbar; die Tragödie und das Schicksal ruhen in Julien's, vornehmlich in Romeo's Charakter. Wäre er ruhiger, vorsichtiger, nicht gleich mit

dem Gedanken des Selbstmordes vertraut, so wäre er nicht Romeo: er hätte dann erst geforscht, sich unterrichtet, den Pater besucht, und die Tragödie war unmöglich. Er muß, Julie muß untergehen; diese Nothwendigkeit liegt in ihnen selbst. Und daß mit ihnen diese Liebesblüthe so schnell erstirbt, daß ihr ganzes Lebensglück sich in kurze Stunden einer Sommernacht zusammen gezogen hat, ist in der Tragödie das tief Rührende; dies ist die elegische Klage unsrer Sterblichkeit, die aus allen Freuden und aus allem Schönen ertönt. Aber noch in keinem Gedicht sind Sehnsucht, Liebe, Wollust, Zärtlichkeit, und Grab, Tod, Verzweiflung mit allen Schrecken der Verwesung so nahe verbunden worden, noch nie haben sich diese Gedanken und Gefühle so nachbarlich und so unmittelbar berührt, ohne sich gegenseitig zu vernichten, als in dieser einzigen wundersamsten Schöpfung.

Wie sehr ein Verbesserer irrt, wenn er vor dem Tode des Romeo Julien erwachen läßt, bedarf keiner Erläuterung; und doch ist Garrick in diesen großen Fehler gefallen, und viele Zuschauer haben dieser barbarischen Verstümmelung ihren Beifall gegeben. Eine so gräßliche Situation hebt alle frühere Theilnahme wieder auf, ja führt vielmehr die Rührung bis an die Gränze des Lächerlichen und Abgeschmackten. Wenn dies keine tragische Situation sein kann, ist es wohl noch weniger eine musikalische; doch ist in der Oper

des Zingarelli diese Scene eines der wichtigsten und leidenschaftlichsten Singstücke.

Sehr Recht aber hat der Dichter damit, nicht mit dem Tode der Julia seine Tragödie zu schließen, so sehr unsre moderne Ungeduld dies auch zu fodern scheint. Nicht nur die erschütternde Versöhnung der beiden alten Feinde und die Rechtfertigung des Mönches macht die Verzögerung nothwendig, sondern hauptsächlich, daß nun, nach ganz vollendetem Unglück, das Bild des Trauerspiels, der verklärte Sinn desselben in unsre Seele steige, die bis dahin selbst zu sehr erschüttert, von den Begebenheiten zu sehr hingerissen war, um den innersten Sinn des Gedichtes, den schmerzlichen, aber doch klaren Ueberblick des Ganzen zu gewinnen. — Schiller äußert in seiner Vorrede zur Braut von Messina den mehr als sonderbaren Gedanken, Shakspeare's Werke bedürften eigentlich noch eines Chors, nach Art der griechischen Tragödie, um ihren völligen Sinn auszusprechen. Hier, und in allen Shakspearschen Tragödien, ist, ohne jene Form, wenigstes eben so viel, wenn nicht mehr; und es ist unbegreiflich, wie ein Geist, wie der unsers Dichters, dies nicht sehen, und von Vorurtheilen so seinen Blick konnte trüben lassen.

Mercutio (Herr Hellwig) erschien frisch und heiter; man fühlte und ergötzte sich am Lebendigen dieses Charak-

ters, wenn auch noch etwas von jener poetischen Leichtigkeit fehlte, die ihn im Original so wunderbar charakterisirt. Auch in ihm ist eine solche Ueberfülle von Leben, daß er gleichsam nicht eilig genug sein kann, es los zu werden. So sehen wir in der ersten Hälfte des Gedichtes Laune und Lust, ein mannigfaltiges Dasein sich fröhlich, scherzend und übermüthig bewegen, bis jeden von diesen Tod oder Unglück ergreift, und ein ungeheurer, entsetzender Schlag endlich alles Mißverständniß lös't und in elegischen Klagen das Ganze befriedigend schließt.

Von jenem Leben, das uns anzog, ergötzte und erschreckte, ist Alles bis auf die letzte Spur verschwunden. Selbst der ruhige, vernünftige Benvolio erscheint am Schluß nicht wieder. Es war nur ein nüchterner Einfall eines Engländers, zu sagen, Shakspeare hätte den Mercutio umbringen müssen, um von ihm nicht umgebracht zu werden. Der Dichter hat ihn gerade mit so viel Humor, Witz und Eigenthümlichkeit ausgestattet, daß wir uns für ihn interessiren können; er stirbt, weil es der Plan des Werks so erfodert. Daß es dem witzigsten Geiste nicht schwer war, auch einen ähnlichen Charakter bis zum Ende hindurch zu führen, hat er durch seinen Benedikt in „Viel Lärm um Nichts“ deutlich genug bewiesen.

Tybalt (Herr Pauli) trefflich; scharf bestimmt, ohne

sich je vorzudrängen, jugendlich zornig, ohne Uebertreibung. Er, wie Mercutio und Romeo, das Leben nur wie ein Spiel ansehend, um es im Uebermuthe zu verlieren.

Capulet (Herr Burmeister) zu loben. Alles bedacht und empfunden; die Scene des Zorns wurde brav gegeben: nur verlor sich der Schauspieler etwas zu sehr in kleinlichen mimischen Ausmalungen.

Die Amme (Mad. Drevitz) ist wegen der Leichtigkeit zu loben, daß sie nicht scharf accentuirte, wodurch diese Rolle leicht unangenehm und anstößig werden könnte. Nur war ihr Spiel, wie ihre Sprache, noch etwas zu monoton. Es ist zu beklagen, daß man dieser Rolle vieles von ihrem gemeinen Geschwätz, so wie dem Mercutio von seinem flüchtigen Witze hat streichen müssen. Wir sind nicht mehr unschuldig und unbefangen genug, um diese Scherze nur als Scherze zu hören; unsere Sittlichkeit wird dadurch herausgefodert, und diese läßt sich bei solchen und noch schwächeren Veranlassungen auch niemals träge oder eingeschlummert finden. Wie sie in neueren Stücken viel schlimmere Sachen applaudirt, sich erbaut und durch sie gestärkt fühlen mag, ist für denjenigen kein Räthsel, der einsieht, daß wir in dieser Hinsicht immerdar in einer verkehrten Welt leben. In einer Tragödie, die so, wie diese, die Liebe sich zum Thema gesetzt hat, und zwar auf diese vielseitige Weise, von diesem hohen

Standpunkte angesehn, dürfte die entgegengesetzte Seite, Scherz und Spaß, nicht mangeln, der freilich den empfindsamen Gemüthern immer feindlich erschienen ist. Indessen fehlt er jetzt, und noch Manches hat unterdrückt werden müssen. Durch das ganze Stück gehen die Stimmen der jungen Leute oft wie in einem vielstimmigen Musiksatze harmonisch durch einander, lösen sich ab, und fließen wieder auf, und kontrastiren gegen einander: Benvolio der ruhige, Tybalt der wilde, Mercutio der witzig-geistreiche, Romeo der schwärmerische, Paris der zarte, gebildete Jüngling, ja man kann auch den Herrscherton des jungen Prinzen hinzufügen, den ich mir immer jünger gedacht, und auch als ein Gegenbild der übrigen vorgestellt habe. — Als Julie im Scheintode auf ihrem Bette liegend gefunden wird, erhebt sich von vielen Stimmen ein Klage- und Wehgeschrei: der Vater, die Mutter, der Graf lassen abwechselnd ihren Jammer ertönen, im Originale auch am lautesten die Amme. Diese hat man hier stumm müssen auftreten lassen, um keine Mißverständnisse zu veranlassen. So rührend der Vater trauert, so ist hier noch nicht das wahre tragische Gefühl, weil wir recht gut wissen, daß Julie wieder erwachen wird; darum hat der Dichter den Jammer fast nur in einzelnen Ausrufungen sich aussprechen lassen, und in einer gewissen Symmetrie, um nicht zu tief zu erschüttern. Die Mutter

ist darum schon gemäßigter, und Paris recitirt nur einige zierliche Phrasen, die gar nicht tragischer Ernst zu sein brauchen, sondern nur seine Grazie, seinen edlen, liebenswürdigen Sinn aussprechen. Der übertriebene, fast Alle überschreiende Jammer der Amme dient recht gut dazu, die Scene nicht eigentlich tragisch werden zu lassen; sie kann komisch und störend erscheinen, und dem Dichter war es damit noch nicht genug, sondern er läßt noch den witzigen Peter auftreten und einen Auftritt allerliebster Albernheit mit den Musikanten behaglich spielen, um nur die früheren Eindrücke in unserer Seele wieder zu schwächen und sie für die künftigen, noch mehr erschütternden durch dieses Ausruhen, durch diese Zerstreuung fähig zu machen. Um so verständlicher dann Romeo's heiterer Monolog, um so ahnungsvoller und um so zerschmetternder der plötzliche Schlag. Jene komische Scene ist, wie gesagt, weggefallen, so wie das Wehgeschrei der Amme, weil die Mehrzahl der Zuschauer bei einem Werke von Shakspeare sich schon in einer fremden Welt befindet, mit der sie sich erst nach und nach bekannt machen kann. Wollte man ihr zu viel zumuthen, so dürfte sie ganz das Verständniß verlieren. Dergleichen Scenen müssen auch gerade am meisterhaftesten gespielt werden, um nicht ganz läppisch zu erscheinen; und wo die Meister unter den Nebenfiguren hernehmen? Der Sinn

und die Bedeutung des Stücks werden durch diese Auslassungen freilich geschwächt.

Der Prinz (Herr Kanow) war eine treffliche Maske, wie ein Portrait jener Tage. Sein Spiel war zu loben, nur war er in der ersten Scene zu undeutlich, was ihm fast immer begegnet, wenn er seine Stimme zu sehr anstrengt. In der letzten Scene war Ton und Geberde sehr gut. In dieser nothwendigen Verlängerung des Stückes muß Alles rasch und bedeutend Schlag auf Schlag erfolgen, kein Stillstand, kein schleppender Ton. Das Wort „rasch" soll eben nicht sagen, daß Alles schnell müsse gesprochen werden; haben langsame und schwere Worte Innigkeit und drücken sie Gefühl aus, so vergißt der Zuschauer, daß sie langsam gesprochen werden. Nur kein Besinnen muß Statt finden, kein Warten auf den Einhelfer.

Bruder Lorenz (Herr Werdy) ist wohl nächst den beiden Hauptfiguren die schwerste Aufgabe des Stückes. Der Charakter ist außerordentlich fein, ich möchte sagen, mit Zärtlichkeit behandelt. Ich vermuthe, diese Rolle hat der Dichter für sich selbst geschrieben, denn in ihr entwickeln sich alle Töne, ohne daß sie je in die Höhe der Leidenschaftlichkeit steigt: goldne Worte, theils lehrend, theils sänftigend oder tröstend, endlich erschallen die Seufzer und Klagen des bekümmerten Unglücklichen von diesem frommen Munde. Die

Maske des Schauspielers war vortrefflich; sie stellte uns gleich, wie in einem schönen Gemälde, den liebenswürdigen Alten dar, zu welchem seine beiden Beichtkinder, die er wie ein Vater liebt, das unbedingteste Vertrauen hegen. Vortrefflich ward die erste Scene gegeben, nicht minder der Schluß des zweiten Actes. In der Vermahnung, die den verzweifelten, wilden Romeo zähmt und beruhigt, konnte mehr Majestät, mehr eindringliche Kraft vorherrschen, denn nirgend im ganzen Stücke ist der Greis so im vollkommenen Rechte; die Steigerung der Deklamation giebt dann auch dem stummen Spiel des Jünglings mehr Raum und Gelegenheit. Diese Rolle ist deswegen so schwer, weil ihr fast immer lange Reden zugetheilt sind, die langsam, wie von einem Greise und Priester, gesprochen werden müssen. Doch darf dieses langsame Tempo nicht sich selbst und die Uebrigen aufhalten und stören; es muß also immer eine innige Bewegung, eine rührende Theilnahme, eine einfache Erhabenheit der eignen Ueberzeugung die Mitspielenden, wie den Zuschauer, hinreißen. In der spätern Scene, als Julie ihm ihr Unglück klagt, darf er selbst außer Fassung sein, und sein Trost, wie die Anempfehlung seines Mittels, mögen die Spuren von Verzagtheit und Verlegenheit tragen. Denn seine eigne Ehre, seine Freiheit, Alles steht hier mit auf dem Spiele. Der gute Alte hat aus Liebe zu seinen

jungen Freunden, und in der Absicht, auch für die Stadt etwas Heilsames auszurichten, sich in einen Streit begeben, zu welchem ihm sowohl Muth, wie Waffen fehlen. Er hat, wie es den gefühlvollen Planmachern so oft geht, auf keinen Widerstand gerechnet, er hat den glücklichen Erfolg so in's Unbestimmte hin angenommen und hinausgeschoben. Nun zeigt sich dieser Widerstreit, der natürlichste von der Welt, und das Einfachste wie Räthlichste wäre es wohl, den Eltern die schon geschlossene Verbindung zu entdecken, es darauf wagend, welchen Erfolg diese Erklärung beim Vater und Fürsten haben würde. Diesem furchtbaren Vater gegenüber, fällt dies einfachste Mittel aber weder Julien, noch dem ängstlichen Mönche ein. Ein künstliches, gewagtes, abenteuerliches, ja furchtbares muß an die Stelle treten. Dem nahen Zorn eines Menschen wird dadurch vorgebeugt; aber nun fällt auch das Schicksal der Liebenden dafür gänzlich andern, unbekannten Mächten anheim, die sich noch weniger berechnen oder bezwingen lassen! Welche künstliche Reden muß der geängstete Bruder Lorenz beim Scheintode Juliens ertönen lassen! Hier darf denn auch der Schauspieler die ganze Rede- und Geberdenkunst geltend machen. Das verhält sich freilich im letzten Acte ganz anders mit ihm. Sein ganzes Spiel ist verloren, ein unermeßliches Elend liegt vor ihm, ein ungeheures Unglück ist geschehen,

seine Liebsten sind auf die schmerzlichste Weise, durch einen Irrthum, den er doch immer zum Theil veranlaßt hat, dahingerafft; schon immer furchtsam und schüchtern bricht hier seine ganze Kraft zusammen, in seinem tiefen Gram und Schreck lebt der Jammer von Romeo und Julia gleichsam noch fort, und in diesem unaussprechlichen Leiden, in dieser Trostlosigkeit spricht er zugleich in der Erzählung das Erhabene aus; dadurch eben wird sein zerschmettertes Wort wie ein überirdisches. In diesen letzten Reden darf man ihn kaum wieder erkennen, denn es ist sein eigner Schwanengesang; der Kummer um seine Geliebten, das Bewußtsein, dieses Schicksal gefühlt und erlebt zu haben, muß ihn bald tödten. — In diesen Andeutungen liegt zugleich, was ich etwa noch an der Darstellung des trefflichen Schauspielers vermißte.

Um auch noch von dem Kostüme zu sprechen, so war es nicht ängstlich von Kupfern oder alten Gemälden zusammengesucht, aber es war theatralisch, erfreulich und passend. Es half zugleich die Gruppen und Partheien sondern.

Sie sehen, mein Freund, wie umständlich ich diesmal mit einer Kritik gewesen bin, der ich sonst lieber aus dem Wege gehe, weil diese allgemeine Anstrengung, dieser gute Wille, welcher ein seltenes Gelingen und ein harmonisches Ganzes hervorbrachten, ein aufrichtiges Lob und alle Auf-

munterung verdienen. Viele Zuschauer waren, so wie ich, erfreut und hingerissen: viele wußten sich in dieser fremdartigen Welt noch nicht zurecht zu finden. Diese werden den Gegenstand bei öfterer Wiederholung immer lieber gewinnen. Ich wünsche nur, daß den Spielenden dieselbe Liebe verbleiben möge, damit sie nicht ermatten. Mir dünkt wenigstens, die Rolle des Shylok abgerechnet, kommen die letzten Vorstellungen des Kaufmanns von Venedig den frühern nicht mehr gleich.

De las Roxas, ein Zeitgenosse Calderons, hat diesen Gegenstand unter dem Titel: Los Vandos de Verona, auf das spanische Theater gebracht. — Sie würden sich aber sehr irren, mein Freund, wenn sie auch nur noch einen Funken von jener Liebesgluth des Engländers wieder zu finden erwarteten.

Streit, Mißhelligkeit, Intrigue und Kampf, Interessen, die sich durchkreuzen; Antithesen, die mit vielem Scharfsinne, wie in den meisten spanischen Schauspielen jener Zeit, entwickelt sind.

Sehen Sie doch einmal wieder die Bearbeitung unsers Weiße an, besonders lesen Sie die merkwürdige Vorrede. Es ist lehrreich, einen Blick in jene Tage zurück zu thun, und zu sehen, was ein geachteter und geehrter Autor so dreist über Shakspeare in den Tag hinein schreiben durfte.

Manche, ja Viele denken wohl noch so; einige selbst lassen wohl dergleichen drucken, nur sind es nicht diejenigen, die man hört, die irgend eine Stimme bei uns haben. Weiße meint ganz ehrlich, Shakspeare habe nach einer schlechten Uebersetzung der Novelle gearbeitet, welche die Hauptkatastrophe, das Erwachen Juliens, indem Romeo noch lebt, vergessen habe, und darum sei dieser Gedanke (der eigentlich wohl jedem Stümper einfallen muß) vom Dramatiker nicht aufgefaßt worden.

Im Französischen hat man einige Mal, doch ohne Glück, die Geschichte dem Theater geben wollen. Mercier, der sich als Opposition des herkömmlichen Theaters ankündigte, und eine schwächliche Sentimentalität, die gewiß noch irriger und kränker als die Tragödie war, für Natur, Wahrheit und Begeisterung ausgab, hat unter seinen larmoyanten Dramen auch einen Romeo, unter dem Titel: Les Tombeaux de Vérone. In der Vorrede heißt es, er habe erst das Werk des Shakspeare bearbeiten wollen, aber bald eingesehen, daß man diesem großen Dichter seine ganze Originalität lassen müsse: ihn corrigiren wollen (sagt er vernünftig genug) heißt, ihn vernichten. Ducis, fährt er fort, hat eine Tragödie daraus gemacht, in welcher mehr die Rache des Montague, als die Liebe Romeo's und Juliens geschildert wird. — Er rühmt sich dann, in Benvolio der fran=

zösischen Bühne einen bis dahin unbekannten Charakter gegeben, und eine überraschende, theatralische Entwickelung herbeigeführt zu haben.

Dies machte mich neugierig, das Machwerk zu durchblättern und ich wurde allerdings überrascht, aber auf eine andere Art; denn das Stück ist, besonders in den ersten Acten, eine genaue Nachahmung, fast Uebersetzung der Arbeit unsers Weiße, ohne daß es der Franzose nöthig gefunden hätte, unsern Landsmann zu nennen. Sein Benvolio ist freilich ein ganz anderer als der deutsche, ein so tugendhafter, schwärmerischer, erhabener, reiner, überirdischer Charakter, daß er ein trefflicher Narr, gegen den Willen des Verfassers ist, und um so mehr, weil dieser vorzügliche Greis wie geckenhaft selbst in die reizende Julie verliebt ist, was er freilich nur innige Freundschaft nennt. Gleich in seinem ersten Auftreten sagt er: „Man lebt nur so viel, als man liebt. Man ist nur um so viel glücklich, als man das Glück seiner Nebengeschöpfe genießt. — Ich liebte Romeo mehr, als einen Bruder. Die reine und heilige Freundschaft, die mich euch verbindet, ist ein Band, zu sehr über dies schwache Begreifen der Sterblichen, als daß sie es würdigen könnten; niemals werden sie daran glauben. Ich aber, der ich lieben lernte, danke dem wohlthätigen Wesen, welches in meine Seele die köstliche Empfindsamkeit goß,

die mich an alle Menschen fesselt, welche die Liebe unglücklich macht. — (Er hat nämlich, wie bei Weiße, die Vereinigung der Liebenden befördert). Andere, fährt er fort, werden mich verdammen; aber im Angesichte der Natur, der Gesetze ewigem Muster, werde ich das erfüllt haben, was der Himmel rechtfertigt und gebietet." — Und so faselt er fort, in einem so erhabenen Style, daß diesem Manne, der Alles aus reiner Begeisterung für das Gute thut, fast nichts zu einem ächten Ideale zu gebrechen scheint. — „Was kümmert mich, sagt er später, die vererbte Feindschaft, die Eure Familien trennt? Ist Haß die Gottheit niederer und irdischer Seelen, so ist die Liebe die meinige: ich liebe, hege, vertheidige die geheiligten Wesen, die ihre göttliche Flamme fühlen; ich werde ihr Bruder, ihr Freund, ihr Gefährte; meine thätige Zärtlichkeit folgt, beobachtet sie und ruht, wie die Natur, nicht eher, bis ich ihre gegenseitige Verzückung gesehen habe." — Nachher sagt er selbst, Julia könne seine Empfindung nicht ganz verstehen und würdigen, vierzig Jahre früher würde er sich um ihre Hand beworben haben: „Ich habe Eure Entzückungen gefühlt; ich wag' es zu sagen, ich war glücklicher, als Ihr; die Thränen, die Ihr am Busen der Wonne weintet, sind nicht seliger, als die meinigen gewesen." —

Sie müssen aber nicht glauben, daß diese Tollheiten so

in der Kürze sich aussprechen; der Autor ist unermüdlich, diesem abgeschmackten Charakter erhabene Phrasen und Gefühle seines Glücks in den Mund zu legen. Er ist es denn auch, der Romeo kommen läßt, ihn beim Grabe am Selbstmord verhindert, die beiden feindlichen Familien, die sich dort bekämpfen wollen, durch seine majestätische Redekunst versöhnt und Alles glücklich zur allgemeinen Zufriedenheit zu Ende führt. Sie sehen, diese Entwickelung ist seine Erfindung; aber es ist nirgend zu seinem Vortheil, wo er von seinem deutschen Vorbilde abweicht.

Wäre ich nicht schon so umständlich gewesen, und könnte man sich nicht geistreicher unterhalten, so wäre ich wohl in die Versuchung gekommen, Ihnen mehr aus dieser französischen Thorheit mitzutheilen (die am Ende doch so recht erfüllt, was Viele von einem guten Schauspiele verlangen), um, wie es ehemals Sitte war, jedes ernste Schauspiel mit einer Posse zu beschließen. Doch ich breche ab und bin — u. s. w.

Nachschrift. Sie sehen, mein Freund, ich spreche in diesem Aufsatze, wie in allen vorigen, immer in der ersten Person, und ich hoffe, Sie und kein Verständiger werden es mir so auslegen wollen, als ahmte ich die spanische erhabene Unterschrift: Yo el Rey, dadurch nach. Ließe sich

doch auch noch darüber streiten, ob die Art deutscher Souveraine: Wir, von Gottes Gnaden, — oder die påpstliche die bescheidenere sei. Davon kann bei allen Sitten und Gebråuchen überhaupt nicht die Rede sein. Aber es ist mir seit Jahren sonderbar aufgefallen, daß unsere Recensenten (um von großen Gegenstånden auf kleinere zu kommen) endlich doch durch das ewige Necken, Scherzen und Satirisiren so unzähliger geistreicher, wie geistloser Gegner sich haben einschüchtern lassen, und in den Literaturzeitungen fast allenthalben das angefochtene Wir aufgeben.

Sehr zu ihrem Nachtheil, wie es mir vorkommt, ja auch zum Nachtheil der wahren Bescheidenheit, die doch dadurch errungen werden soll. Es braucht ja kaum daran erinnert zu werden, daß bei einem Institut, an welchem viele ungenannte Mitarbeiter angestellt sind, Jeder, indem er anonym bleibt, im Namen des Instituts, im Namen aller seiner Kollegen spricht, als wenn sie mit ihm einverstanden wåren. Der Redakteur prüft und billigt ja auch jeden Aufsatz, und wenigstens sind also jedesmal zwei einig, die sich doch wohl mit recht wir nennen dürfen. Da die Recensenten so oft gegen das Neue, Paradoxe, Originelle kåmpfen, das Mittelmäßige hingegen, sei es aus Ueberzeugung, sei es aus Rücksichten, loben müssen, so hat unter allen Machthabern schwerlich Jemand mit mehr Recht sich Wir

nennen dürfen, als ein solcher deutscher Recensent, der sich mit dem ruhigsten Gewissen am Abend mit der Ueberzeugung niederlegen konnte, er habe im Namen von tausend seiner Landsleute gesprochen, wenn er etwa sagte: Wir sind weit entfernt, dieses und jenes einzusehen, oder zu billigen: — wogegen sich jetzt die Phrase nur schwach ausnimmt, wenn es heißt: Recensent gesteht, nicht zu begreifen u. s. w.

Viel sonderbarer aber ist es, wenn in Blättern, in denen die Beurtheiler sich nennen, und nur als Individuen auftreten wollen, fast Jeder seit einigen Jahren mit einer sonderbaren Aengstlichkeit, wie die Kinder, das Ich vermeidet, und sich lieber in den sonderbarsten Krümmungen dehnt und windet, um diesem kurzen Laut, diesen beiden Buchstaben aus dem Wege zu gehen. Selbst in Büchern findet man schon den Ausdruck: „Schreiber dieses;" — oder: „Schreiber dieser Zeilen;" — ein weitschweifiges, aufgedunsenes Ich, welches uns wieder einem steifen, ungelenken Kanzleistyl zuführt, dem wir doch mit Glück entronnen waren. In Tagesblättern heißt es immerdar: „Endesgenannter sagt aus" — „Berichterstatter dieses." —

Werden wir doch auch bald in philosophischen Schriften lesen: „Denker dieses Gedankens nimmt sich heraus ꝛc." — „Erfinder dieser Vorstellung will hiemit gesagt haben ꝛc." — Oder warum nicht, wenn diese Bescheidenheit

doch eine ausgemachte Tugend ist, wie es bei der allgemeinen Nachahmung scheint, in beschreibenden Gedichten:

„Dichter dieser Zeilen ging zum nahen Wald."

Man nimmt sich aber doch schon wieder viel heraus, wenn man sich Dichter nennt, und man sage also etwa: „Der Sänger dieses schwachen Versuches trat in den Hain ꝛc." — „Der Jüngling, dessen Wunsch es ist, künftig einmal als Dichter genannt zu werden, wandelte zu den Cypressen ꝛc." —

Es hat kein Ende mit diesen Umschreibungen. Und vielleicht greift dieser Barbarismus so um sich, daß bald unterrichtete Setzer das Ich, wo es sich findet, in diesen schleppenden Umschweif verwandeln, so wie sie schon die oft ganz nothwendigen s des Manuscriptes nicht mehr berücksichtigen, und mir meine Ahndung immer in Ahnung umdrucken, obgleich ich diesen Unterschied nicht anerkenne.

Wenn ich Lessing und seine Zeitgenossen aufschlage, finde ich von dieser seltsamen Affektation keine Spur. Die Bescheidenheit muß im Innern, im Herzen sein, und ein kurzes Ich ist das bescheidenste, natürlichste, einfachste, wenn ich eine Meinung denkenden Lesern zur Prüfung vorlege.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Tieck, Ludwig,

Dramaturgische Blätter nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über
das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne geschrieben
auf einer Reise im Jahre 1817
Bd.: 1

(1826)

Bamberg, Staatsbibliothek -- 30.391#1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11413051-5